

Naturalismens problematik

C. G. Estlanders, J. J. Tikkanens och Helena Westermarcks utsagor om konsten åren
1879–1886

Lotta Nylund, 013175294

Avhandling pro gradu, 25.02.2013

Handledare: Henrik Meinander & Ville Lukkarinen

Lärostolarna för historia och konsthistoria

Institutionen för filosofi, historia, kultur- och
konstforskning

Helsingfors universitet

Innehållsförteckning

I. Inledning	2
Debatten om naturalismen	2
Metod och begrepp	5
Forskningsmaterial, avgränsning och kontext	7
Tidigare forskning om konstdebatten	10
Idéhistorisk granskning av naturalismen	14
"Den realistiska riktningen i den franska romanen"	22
II. En debatt om konstens väsen	27
Helena Westermarcks artikel om naturalismen	27
Den idealistiska estetiken	29
Idealism, realism eller naturalism?	35
Det sköna i konsten	41
<i>Scylla och Charybdis</i>	43
Realismen och naturalismen enligt Tikkanen och Estlander	50
III. Naturalismens problematik	58
Mot en definition av naturalismen	58
Positivismens motsvarighet inom konsten	62
Naturalism som materialism	68
En materialistisk konstriktning	74
IV. Protestantisk naturalism	76
Den engelska naturalismen	76
Sympatisk, kärleksfull realism	77
Den ideologiska kontexten	89
Andlighet och moral i den nordiska konsten	97
Den praktiska kontexten	105
Försvaret av sympatisk naturalistisk avbildning av alldagligt liv	111
V. Avslutande kapitel	117
Käll- och litteraturförteckning	124
Bildbilaga	132

I. Inledning

Debatten om naturalismen

I slutet av 1870-talet och första hälften av 1880-talet fördes det i tidningarna i Finland en livlig debatt om realismen och naturalismen i konsten. I sin doktorsavhandling *Totuus enemmän kuin kauneus. Naistaiteilija, realismi ja naturalismi 1880-luvulla* (1991) beskriver Riitta Konttinen 1880-talet som ett brytningsskede i den finska konsten. Konttinen menar att de unga konstnärerna och konstnärinnorna, som i Frankrike anammat den naturalistiska stilen, hamnade under 1880-talet på kollisionkurs med konstinstitutionernas ”portvakter” som hade en idealistisk konstsyn.¹ Jag vill undersöka om det verkligen stämmer att det fanns två olika läger i konstdebatten med helt motsatt konstsyn. Det finns nämligen indikatorer som tyder på att situationen inte var så svartvit. Jag ämnar därför närläsa utsagor om den realistiska och naturalistiska konsten av representanter från båda ”lägren” i debatten. Min avsikt är att försöka *förstå*, vad som var problematiskt med naturalismen och *varför*, för att få fram en mer nyanserad bild av konstdebatten.

Syftet med denna avhandling pro gradu är att nå en djupare insikt i och förståelse av naturalismdebatten i ett idéhistoriskt perspektiv. Jag vill förstå orsakerna till varför den naturalistiska konsten skapade en debatt i tidningarna. Vilka frågor fäste man sig vid, det vill säga vilka aspekter av naturalismen var det som utgjorde ett problem i förhållande till existerande normer och traditioner? Och hur besvarades kritiken?

Konttinen illustrerar debatten om naturalismen med att lyfta fram Helena Westermarck (1857–1938) och Carl Gustaf Estlander (1834–1910) som representanter för de två olika sidorna inom naturalismdebatten. Helena Westermarck var konstnär, författare, recensent och konsthistoriker. Som så många andra konstnärer studerade hon måleri i Paris åren 1879–1881 och år 1884 under ledning av bland andra Jules Bastien-Lepage (1848–1884),

¹ Konttinen 1991, 222–223.

Léon Bonnat (1833–1922) och Jean-Léon Gérôme (1824–1904). Sommaren 1884 tillbringade hon tillsammans med andra kvinnliga konstnärer i Bretagne. Största delen av Helena Westermarcks målningar är från 1880-talet, eftersom hon koncentrerade sig på sitt författarskap från och med 1890-talet. I Konttinens forskning representerar Westermarck de enskilda (kvinnliga) konstnärerna som försvarade den nya konstriktningen, naturalismen, och som enligt Konttinen stod utanför den offentliga diskursen. Estlander däremot representerar den mer teoretiska, patriarkaliska offentliga sfären, i egenskap av professor i estetik och nyare litteratur (som även innefattade bildkonsten) vid Kejserliga Alexanders-Universitet åren 1868–1898 samt som utgivare av *Finsk Tidskrift*.²

Helena Westermarck och C. G. Estlander är ett tacksamt exempel eller fallstudium, eftersom Estlander var Westermarcks mentor; som kvinna fick Westermarck ju inte studera vid universitetet men hon hade fått tillåtelse att skriva övningsuppsatser i estetik och nyare litteratur för Estlander.³ Westermarck skrev artiklar om och recensioner av bildkonst och litteratur i den av Estlander år 1876 grundade *Finsk Tidskrift*, vars redaktör Estlander var till 1886. Westermarck och Estlander publicerade alltså på samma forum.

En annan person som figurerar mycket i Konttinens avhandling som en representant för den ”offentliga sfären” eller ”portvakterna” inom konstkritiken är Johan Jakob Tikkanen (1857–1930). Tikkanen var född samma år som Westermarck. Han avlade sin kandidatexamen år 1880 och disputerade för doktorsgraden år 1884. Kort därefter utnämndes han till docent i estetik och konsthistoria, och kom från år 1884 att överta undervisningen i konsthistoria.⁴ Tikkanen blev den första professorn i ämnet konsthistoria vid Helsingfors universitet, först år 1897 som innehavare av den nyinstittade extra ordinarie professuren i ämnet och från och med 1920 som ordinarie professor. Tikkanen var alltså Estlanders elev och universitetskollega men han var också en central konstsribent under första hälften av 1880-talet.

² Konttinen 1991, 90–91, 95.

³ Hindsberg 2003, 27. HU; Westermarck 1941, 93–94.

⁴ Schybergson 1916, 155.

Det sena 1800-talets finska konstdebatt om realismen och naturalismen har i den nyare konsthistorieforskningen studerats främst av Riitta Konttinen. I sin doktorsavhandling analyserar och redogör hon för 1880-talets konstdebatt genom att ingående referera ett mycket omfattande källmaterial bestående av tidningsartiklar, konstanmälningar och brevväxling. Hon har i sin forskning lyft fram de kvinnliga konstnärernas betydelse för det finska konstlivet under 1880-talet eftersom de, enligt Konttinen, var de första att introducera naturalismen i Finland. Hon har också visat brädden av den debatt om konsten som deras naturalistiska verk väckte. Konttinen påpekar i sin avhandling att kritiken av naturalismen hade också en ideologisk dimension: naturalismen sågs av många samtida som konstens motsvarighet till positivismen, darwinismen, socialismen och materialismen. Konttinen menar att naturalismen uppfattades som en sekulariserad världsåskådning som kolliderade med den tyska idealismens ideal.⁵ Denna idéhistoriska aspekt av naturalismen och debatten kring naturalismen är någonting som man, enligt Konttinen, inte har beaktat särskilt mycket i den finska konsthistorieforskningen.⁶ Trots att Konttinen lyft fram de djupare ideologiska konflikterna i naturalismdebatten, har varken hon eller andra forskare grundligt analyserat denna konstdebatt med idéhistoriska ansatser, vilket är syftet med denna avhandling. Jag utgår i min avhandling alltså i hög grad från Konttinens omfattande studie.

Det har varit ett viktigt led i historieskrivningen att man, framför allt under de sista decennierna av 1900-talet, reviderat konstens kanon och pekat på maktstrukturer som styrt konstlivet. Men samtidigt har det ofta lett till en ytterligare tillspetsad indelning av konstfältet i radikala avantgardister och konservativa ”portvakter”. Man har i den tidigare finska och internationella forskningen ofta utgått från, att det fanns *en* idealism och *en* realism/naturalism som var varandras motsatser. Jag anser att denna polariserade utgångspunkt inte alltid har ökat vår förståelse av 1800-talets debatt om realismen och naturalismen.

⁵ Se Konttinen 1991, 69–79.

⁶ Konttinen 1991, 21.

Metod och begrepp

I denna avhandling pro gradu studerar jag debatten om realismen och naturalismen genom att närläsa och analysera C. G. Estlanders, J. J. Tikkanens och Helena Westermarcks debattinlägg med hjälp av Quentin Skinners idéhistoriska metod⁷. Syftet med Skinners metod är att förklara en utvald texts historiska betydelse och innebörd, det vill säga utreda vad skribenten kan ha velat säga med texten. Skinner likställer textens mening (*meaning*) med författarens avsikt (*intention*) i det han skrev. Med författarens *avsikt* avser Skinner inte skribentens *avsikt att* uttrycka någonting, alltså tankarna som föregår handlingen, utan skribentens *avsikt i skrivandet* av texten. Metoden går inte ut på att försöka leva sig in i skribentens tankar, vilket studier av intentioner ofta kritiserar för, utan på att studera själva texten i dess historiska kontext.⁸

”My aspiration is not of course to perform the impossible task of getting inside the heads of long-dead thinkers; it is simply to use the ordinary techniques of historical enquiry to grasp their concepts, to follow their distinctions, to recover their beliefs and, so far as possible, to see things their way.”⁹

Skinner påpekar att den korrekta tolkningen av en text, alltså en tolkning som hjälper oss att förstå vad skribenten försökte kommunicera, inte nås med att utreda ordens betydelse eftersom ord inte har en bestämd, tidlös innebörd.¹⁰ Ordens betydelse, framför allt normativa begrepp som används för att beskriva eller bedöma, är avhängiga av deras bruk

⁷ Metoden har vuxit fram genom Skinners kritik av icke-kontextuell idéhistorisk forskning, som han publicerat i olika artiklar från och med 1960-talet. Det finns därmed ingen enhetlig metod att finna i de tidiga artiklarna utan den utkristalliserar sig med tiden. Han har förtydligat sin ståndpunkt i senare artiklar och under årtiondena gjort små justeringar i sin metod. Därför använder jag här som källa främst hans nyaste metodbok *Visions of Politics: Volume I Regarding Method* (2002) som presenterar Skinners metod genom hans något reviderade omskrivningar av sina viktigaste artiklar.

⁸ Skinner 2002, 90–102.

⁹ Skinner 2002, vii.

¹⁰ Skinner 1988, 253; Skinner 2002, 49.

i en viss kultur, vilket i sin tur är bundet till ett helt nätverk av lingvistiska konventioner och vokabulär, uppfattningar, teorier, attityder, värden och sätt att närma sig saker och ting.¹¹ För att kunna förstå en text måste man alltså känna till den kulturella kontext som texten skapats i.¹² Första momentet i Skinners metod är därmed egentligen vanlig begreppshistoria.

Utsagorna i seriösa texter bör enligt Skinner dessutom ses som *argument* för eller emot någonting. För att förstå *varför* personen skrev texten och vad han avsåg med en utsaga, måste man därför granska vilka *frågor* eller *problem* skribenten kommenterade eller tog ställning till med sina utsagor och studera hans position i frågan. För detta ändamål måste man studera andra texter som handlar om samma ämne och som skribenten sannolikt kunde ha läst. Det gäller att utreda vilka källor och vilka traditioner skribenten baserar sitt synsätt på. Dessa texter bildar studieobjektets *argumentativa kontext*.¹³ Rekonstruktionen av kontexten är mycket central eftersom den styr vår tolkning av texten.

Skinner argumenterar för sitt påstående, att man med hjälp av en kontextstudie kan dechiffrera skribentens intention i sitt skrivande, genom att hänvisa till Ludwig Wittgensteins (1889–1951) tes om att kommunikation är konventionsbundet. Skinner ser på texter som utsagor, "speech acts", som en slags *handling* där skribenten vill kommunicera någonting, bli förstådd. För att bli förstådd måste skribenten, enligt Wittgensteins hypotes, använda sig av konventionerna inom det ämne han skriver, alltså sådana språkliga former (vokabulär, idiom, stilgrepp, argumentationsteknik etc.) som hans läsare kan antas känna till. Men för att få trovärdighet och *legitimitet* för sina uttalanden måste skribenten dessutom basera dem på samtida ideologiska konventioner, såsom allmänna värderingar, uppfattningar och attityder, som styr diskursen och därmed påverkar vilka frågor man överhuvudtaget kan ta ställning till, vilka uttalade principer eller antaganden man konventionellt utgår ifrån etc.¹⁴

¹¹ Skinner 2002, 165–166, 171–172.

¹² Skinner 2002, 125.

¹³ Skinner 2002, 115–116.

¹⁴ Skinner 2002, 115–120.

Eftersom syftet med denna avhandling inte är att tolka konstskribenternas allmänna *syn på* naturalismen, utan att analysera deras texter, använder jag termen *utsaga* (*utterance*), som hänvisar till det som skribenterna de facto skrivit i sina texter (och inte det de tänkte skriva). För att undvika upprepning har jag ibland använt synonymer till *utsaga*, såsom *uttalande* och *yttrande*, men ibland också *syn* och *uppfattning*. Jag använder också begreppet *konstsyn* i avhandlingen. Med *konstsyn* menar jag det nätverk av uppfattningar och normer, enligt vilka en person definierar, granskar och bedömer konst. Det är förstås omöjligt att i sin helhet rekonstruera skribenternas konstsyn, vilken också ändras med tiden och inte alltid nödvändigtvis är helt kongruent; och det är inte heller det egentliga syftet med denna avhandling. Men för att förstå Estlanders, Tikkanens och Westermarcks utsagor om konst måste jag veta vilka allmänna principer de utgick ifrån i sina bedömningar av konstverk och konstriktningar. Därför har jag försökt rekonstruera även grunden för deras konstsyn så långt som möjligt utgående från deras artiklar och brev samt tidigare forskning om dem och det sena 1800-talets konstteori.

Utgående från Skinners metod granskar jag *hur* Estlander, Tikkanen och Westermarck kritiserar eller försvarar naturalismen – vilka begrepp och argument de använder samt vilka teorier, normer och uppfattningar utsagorna kunde relatera till i de kontexter som skribenterna kan ha utgått ifrån.

Forskningsmaterial, avgränsning och kontext

Denna studie tar avstamp i Helena Westermarcks artikel ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, som intar en central plats i historieskrivningen om naturalismen i Finland, eftersom den är en av de få samtida finska artiklarna om ämnet. Artikeln är från år 1884, vilket är en orsak till att jag valt att granska naturalismdebatten mellan åren 1879 och 1886, alltså flera år innan och några efter att artikeln publicerades. En annan orsak till denna tidsavgränsning är att jag instämmer med Konttinen i att naturalismdebatten var som hetast under första hälften av 1880-talet.¹⁵ Det var först under 1880-talet som man i större utsträckning började diskutera naturalismen i målningkonsten, vilket beror på att

¹⁵ Konttinen 1991, 87.

influenserna från den franska naturalismen först då blev mer framträdande i den finska konsten. Studiens exakta tidsavgränsning beror på att 1879 var året då Westermarck och Tikkanen började skriva om konst i tidningar, medan valet av året 1886 som studiens yttre gräns kommer av att Konttinen anser den allmänna konstutställningen år 1885 vara kulminationspunkten både för den finska naturalismens första fas och för konstdebatten.¹⁶

Riitta Konttinen uppfattar Helena Westermarck och C. G. Estlander som representanter för de olika lägren i naturalismdebatten. Därför valde jag Westermarcks och Estlanders artiklar i *Finsk Tidskrift* som mitt huvudsakliga studieobjekt. Jag valde att inkludera även J. J. Tikkanens artiklar eftersom han, kanske på grund av att han var konsthistoriker, diskuterar naturalismen mycket ingående och analytiskt. Tikkanen publicerade vid denna tidpunkt mest i *Helsingfors Dagblad*, som Estlander varit med om att grunda, och därför studerar jag också inläggen om naturalismen i *Helsingfors Dagblad*.

Quentin Skinner framhäver att enbart närläsning av en text vanligtvis inte räcker för att verkligen förstå textens mening och historiska innebörd. För att utreda vilken betydelse skribenten kunde avsett med sin text måste man känna till den kontext i vilken artikeln föddes och för vilken texten var avsedd. Detta innebär att man måste studera även andra texter som behandlar samma ämne som skribenten kunde ha läst och tagit ställning till.¹⁷ Eftersom jag för denna avhandling pro gradu inte kunde läsa igenom alla texter om konst, som Estlander, Tikkanen och Westermarck kan ha läst, har jag avgränsat mitt studiematerial till den omedelbara kontexten till deras utsagor, det vill säga den konstdebatt som fördes i *Finsk Tidskrift* och *Helsingfors Dagblad*. Så för att bekanta mig med de härskande konventionerna i debatten – vilka frågor diskuterades, vad som var vedertagna normer och principer i konstbedömning och vilka begrepp användes – har jag förutom Estlanders, Tikkanens och Westermarcks artiklar studerat även andra skribenters inlägg om realismen och naturalismen i dessa tidningar mellan åren 1879 och 1886.

¹⁶ Konttinen 1991, 88, 212–213.

¹⁷ Skinner 2002, 86–87.

För att få en insikt i skribenternas avsikt med sina texter har jag därtill läst den bevarade korrespondensen mellan skribenterna. Både Westermarck och Tikkanen brevväxlade med Estlander och i dessa brev diskuterade de ofta sina artiklar till *Finsk Tidskrift*, så de är en viktig källa för denna studie. För att få en bild av Estlanders estetiska uppfattningar har jag också läst verk av Estlander som behandlar estetiken och konsthistorien: *De bildande konsternas historia* (1867), *J. L. Runebergs estetiska åsikter* (1888) samt *Den moderna konsten* (1903).

En central kontext till konstdebatten i *Finsk Tidskrift* och *Helsingfors Dagblad* är den akademiska idealistiska estetiken, som utgjorde grunden för studierna i estetik vid Kejserliga Alexanders-universitetet men också vid andra universitet i Norden och i Tyskland.¹⁸ Denna har jag bekantat mig med i första hand via Christer Westlings avhandling *Idealismens estetik. Nordisk litteraturkritik vid 1800-talets mitt mot bakgrund av den tyska filosofin från Kant till Hegel*, Maria Görts doktorsavhandling *Det sköna i verklighetens värld. Akademisk konstsyn i Sverige under senare delen av 1800-talet* (1999), samt Sten Björkmans avhandling pro gradu *Carl Gustaf Estlanderin taidekäsityksen muutoutuminen* (1988).

Både Riitta Konttinen och Maria Görts menar att idealismen och realismen/naturalismen kan i själva verket ses som olika verklighetsuppfattningar.¹⁹ Detta hänger ihop med att realismen som epok sammanfaller med en period i Europa som präglades av industrialisering, urbanisering, demokratisering och samhällseliga reformer som förändrade samhället i snabb takt. Samhällets traditionella sociala strukturer och de traditionella auktoriteterna på alla plan ifrågasattes. Kyrkans inflytande minskade men samtidigt föddes diskussioner om etiska frågor, och vid sidan av positivismens och teknologins frammarsch fanns det ett stort intresse för det andliga. Samhället, dess politiska och ideologiska debatter, kan sålunda sägas utgöra den ultimata kontexten av naturalismdebatten. Debatten var mycket starkt förbunden med förändringarna i

¹⁸ Se *Uppgifter på fordringar till filosofiekandidat-examen inom filosofiska fakultetens historisk-filologiska sektion*. 1884, 8; Vakkari 2007, 32; Se Görts 1999, 27–38.

¹⁹ Görts skriver att idealismen var en "generell förklaringsmodell om hur världen och människan var beskaffad" (Görts 1999, 29).

samhället, inte minst i fråga om människornas världsåskådning och moraluppfattning, som inte sällan tas upp i debatten. I artiklarna skrivs det gång på gång om vikten av kärlek och sympati i konsten, om naturalismens deterministiska människosyn etc. Därför har jag valt att studera enbart inlägg om realistisk eller naturalistisk figurmåleri, det vill säga främst genre- och porträttmålingar och porträtt. Därmed analyserar jag inte utsagor om landskapsmålingar, skulptur eller arkitektur.

Tidigare forskning om konstdebatten

1880-talet tillhör den finska konstens guldålder. Det sena 1800-talets konst och konstliv i Finland har följaktligen studerats rätt mycket.²⁰ Däremot finns det få studier av den finska konstdebatten och konstkritiken från 1800-talets senare hälft. Överlag finns det förvånansvärt lite forskning om de centrala personerna i Finlands konstliv under 1800-talet. Den forskning som finns om C. G. Estlander och J. J. Tikkanen behandlar mest deras yrkesverksamhet, med undantag av M. G. Schybergsons biografi över Estlander från 1916 och Sten Björkmans avhandling pro gradu om Estlanders konstsyn. Susanna Pettersson har i sin avhandling *Suomen taideyhdistyksestä Ateneumiin. Fredrik Cygnaeus, Carl Gustaf Estlander ja taidekokoelman roolit* (2008) skrivit om Estlanders roll i skapandet av Finska Konstföreningens samlingar och Ateneum under 1800-talet.²¹ Sixten Ringbom, Eeva Maija Viljo och Johanna Vakkari har studerat Estlanders respektive Tikkanens konsthistoriska verksamhet.²²

²⁰ I den nyare finska konsthistorieforskningen har realistiska och naturalistiska målningar studerats ofta med en kulturhistorisk ansats börjandes med Salme Sarajas-Kortes forskning från 1960–90-talen, där hon studerade det sena 1800-talets konst mot bakgrunden av idéströmningarna i den samtida litteraturen samt tidningsartiklar (Jfr Sarajas-Korte 1966, 1989). Under 2000-talet har särskilt Albert Edelfelts målningar analyserats med ett liknande kulturhistoriskt grepp där Edelfelts konstnärskap studerats genom hans bevarade brev (Kortelainen 2002, Lundström 2008 och Vainio-Kurtakko 2010). Bland socialhistoriska studier som publicerats under de senaste årtiondena om konstlivet i Finland under slutet av 1800-talet, kan nämnas Reitala 1974, Konttinen 1991, Viljo 2004 och Pettersson 2008.

²¹ Pettersson 2008, 43–44, 34.

²² Se Ringbom 1986. Om Estlander se Viljo 2004 och Pettersson 2008; om Tikkanen se Vakkari 2007.

Helena Westermarck är den av den här studiens tre konstskribenter som kanske studerats mest. Riitta Konttinen har behandlat Westermarcks konstnärskap i flera böcker och artiklar.²³ Harriet Weckman har skrivit en utställningskatalog *Med pensel eller penna. Helena Westermarck 1857-1938* (2009) om Helena Westermarck, som utgavs av Amos Andersons konstmuseum år 2009 i samband med en utställning om Westermarcks konstnärskap. Boken baserar sig på Weckmans pro gradu -avhandling.²⁴ Weckman refererar receptionen av Westermarcks målningar samt Westermarcks egna skrifter och brev, men tolkningarna av dessa texter är gjorda så att säga ”på fri hand” och känns ofta godtyckliga. Därtill har Marie-Louise Hindsberg skrivit en avhandling pro gradu i nordisk litteratur om Helena Westermarcks syn på de franska naturalisterna. Artikeln ”Den realistiska riktningen i den franska romanen” utgör avhandlingens huvudkälla.²⁵ Men även i denna uppsats faller skribenten i hög grad tillbaka på Konttinens avhandling, som refereras flitigt utan kritiska ställningstaganden.

Den finska konstdebatten tangeras visserligen i de flesta avhandlingar om naturalismen, men har utforskats mer ingående främst av Salme Sarajas-Korte²⁶ och Riitta Konttinen, som i sin doktorsavhandling studerat kvinnliga finska konstnärer under 1880-talet och deras position i det finska konstlivet. Konttinen menar att dessa har i den finska konsthistorieskrivningen hamnat i skuggan av Albert Edelfelt (1854–1905), Akseli Gallén-Kallela (1865–1931) och Eero Järnefelt (1863–1937). Hon vill med sin avhandling visa att de kvinnliga konstnärerna var de verkliga föregångarna inom naturalismen men att de inte blev uppskattade av sin tids ”portvakter”, som var idealister.²⁷

Riitta Konttinen ser 1870-talet och 1880-talet som en övergång från en idealistisk till en naturalistisk konstsyn, där de inhemska konstkännarna inte riktigt ville hinna ikapp den

²³ Riitta Konttinen har skrivit om Helena Westermarck bland andra i *Naistaiteilijat Suomessa keskiajalta modernismin murrokseen* (2008).

²⁴ Se Weckman, 2009.

²⁵ Hindsberg, 2003.

²⁶ Se Sarajas-Korte 1966 och 1989.

²⁷ Konttinen 1991, 80–83, 223–230.

snabba utvecklingen inom konsten.²⁸ Hon nämner Tikkanens artiklar som typiska exempel på denna långsamma anpassning ”hänen suhtautumisessaan oli suomalaiselle taideyhteisölle tyypillistä ’horjumista idealisuuden ja realisuuden välillä’”, som en skribent i *Uusi Suometar* beskrev situationen.²⁹ Konttinen verkar därmed utgå ifrån att Tikkanen i grunden var idealist men ville inte bli stämplad som konservativ, och därför försökte han ge sken av en mer progressiv konstsyn, det vill säga som naturalismens försvarare. Konttinen betecknar Estlander som idealist och romantiker, fastän han åtminstone i fråga om diktkonsten motsatte sig romantiken.³⁰

Maria Görts har i sin avhandling *Det sköna i verklighetens värld* studerat den akademiska konstteorins praxis i Sverige under senare delen av 1800-talet. Hon anser att den tidigare forskningen skapat en förenklad motsättning mellan den akademiska (konservativa) och den (radikala) nya konstsynen, vilket har uteslutit gemensamma värderingar. Den tidigare historieskrivningen har ofta varit uppbyggd som opponenterernas seger över de konservativa, där 1880-talet ofta ansetts utgöra en vändpunkt i kampen mellan akademisk idealism och realism, mellan konservatism och radikalism.³¹ Görts konstaterar att: ”Historieskrivningen har reducerat utvecklingen till ett ’före’ och ’efter’ [1880-talet].”³² I sin avhandling studerar Görts konstsynen vid de akademiska institutionerna och målar upp en mer nyanserad bild av konstfältet under 1800-talets senare hälft.

I likhet med Görts anser litteraturvetaren Christer Westling att det inte skedde någon drastisk övergång från romantik till naturalism i Norden i medlet av 1800-talet. Christer Westling har i sin avhandling *Idealismens estetik* (1985) studerat receptionen av Henrik Ibsens (1828–1906) dramer från denna epok, och för att förstå kritiken läste han in sig i den idealistiska estetiken. Det visade sig att estetiken från mitten av 1800-talet har studerats ganska lite både inom litteraturvetenskapen och inom filosofin, vilket har gjort att man ofta har förbigått eller missförstått de estetiska utsagorna i litteraturkritiken,

²⁸ Konttinen 1991, 86. En dylik uppfattning framförs av Salme Sarajas-Korte 1966, 7.

²⁹ Konttinen 1991, 87.

³⁰ Se Schybergson 1916, 127.

³¹ Görts 1999, 12, 15.

³² Görts 1999, 12.

menar Westling. Den idéhistoriska förståelsen har ofta saknats.³³ Westling lyfter fram att 1800-talets tyska idealism ofta har förbisetts och att den hegelianska, vischerska idealismen från mitten av 1800-talet har alltför ofta setts som en kvarleva av 1700-talets idealism. Westling menar däremot att perioden 1830–1870 präglades av en egen idealistisk estetik som han, enligt tidens egna begrepp, kallar *idealrealismen*.³⁴

Fastän Westling definierar perioden 1830–1870 som idealrealismens epok och fastän han behandlar enbart litteraturen, har hans bok varit av stor betydelse för min förståelse av den kritik som riktades mot naturalismen och gett mig en mer nyanserad bild av konstdebatten under början av 1800-talet. Ännu i början av 1880-talet kan man se i kritiken av den naturalistiska konsten, att många skribenter utgick i sin kritik från idealrealismens begrepp och idéer. Men under 1880-talet var den idealrealistiska konstsynen inte längre normgivande: den blev nu på allvar utmanad av realismen, naturalismen och impressionismen. Fastän många skribenter försökte förhålla sig positivt till de nya influenserna i konsten, utgick de i sin kritik ändå i viss mån från den idealrealistiska konstuppfattningen och använde dess begrepp. Det här är någonting som också Maria Görts lagt märke till i sin studie av den svenska konstkritiken från denna tid.³⁵

Maria Görts har i sin avhandling jämfört estetikprofessorn Carl Rupert Nybloms (1832–1907) och konstkritikern Georg Nordensvans (1855–1932) konstrecensioner från 1880 till 1892. Hon valde dessa två för att Nyblom, som var av samma generation som Estlander, i konsthistorieskrivningen betecknats som representant för det akademiska lägret, medan Nordensvan, som var av samma generation som Tikkanen, har beskrivits som opponenternas talesman. Båda var faktiskt en tid korrespondenter för *Finsk Tidskrift*. Görts visar att det fanns många likheter i Nybloms och Nordensvans kritik och att deras synsätt ingalunda var helt motsatta. Båda talade för realistisk verklighetsåtergivning i

³³ Westling 1985, 19.

³⁴ Westling 1985, 12–31.

³⁵ Görts 1999, 145.

konsten och för realistiska motiv som åskådaren kunde känna igen sig i. Görts poängterar att realismen inte ansågs vara i motsatsförhållande till idealismen.³⁶

Idéhistorisk granskning av naturalismen

I postmodern historieforskning ser man på historiska fenomen, exempelvis konstriktningar, som konstruktioner. Naturalismen är således inte något som vi kan plocka fram från historien och säga ”detta är naturalism”. Vi kan inte ge en absolut, tidlös definition på konstriktningar. De kan snarast ses som redskap: genom att bunta ihop konstverk med vissa gemensamma drag i grupp och sedan namnge gruppen, kan vi lättare analysera konstverken och jämföra dem sinsemellan med överenskomna termer. Inom målningkonsten har grupperingen i konstriktningar oftast gjorts på basis av målningarnas motiv och/eller tekniska utförande, men ofta också på basis av konstnärens skriftliga eller muntliga uttalanden, sociala krets och position inom konstlivet. Vilka målningar som placeras inom vilken konstriktning, hur riktningen definieras och namnges, varierar givetvis något.

Naturalismen är ett bra exempel på hur olika, till och med motsatta, uppfattningarna och definitionerna av en konstinriktning kan vara. Redan under 1880-talet använde man olika benämningar parallellt för den nya illusionistiskt realistiska konstriktningen, såsom realism, naturalism, impressionism och verklighetsmåleri. För denna studie är det inte nödvändigt att ge en entydig definition av naturalismen, eftersom jag ämnar studera hur 1880-talets naturalism inom bildkonsten *uppfattades* och inte vad den var. I min analys av utsagor om den naturalistiska bildkonsten i *Finsk Tidskrift* och *Helsingfors Dagblad* från 1880-talets första hälft innefattar jag alla texter som hänvisar till sin tids (franska eller moderna) verklighetsmåleri, alltså det som idag generellt kallas för naturalismen.

I idéhistorisk, begreppshistorisk, forskning är det viktigt att man skiljer den historiska debatten och dess begrepp från historieskrivningen och dess analytiska termer. För att kunna förhålla sig så objektiv som möjligt till 1880-talets naturalismdebatt måste man

³⁶ Görts 1991, 193.

vara medveten om de historiska lager av associationer som termen naturalism bär på. Det är därför viktigt att kritiskt granska olika uppfattningar av naturalismen som förekommit i konsthistorieskrivningen. Eftersom jag inte kan referera alla konsthistoriska verk tar jag avstamp från den nyare forskningens kritik av hur man tidigare studerat naturalismen som konstriktning. Jag börjar med att ge en kort introduktion till hur begreppet kom i användning under 1880-talet och sedan behandlar jag hur man har förhållit sig till naturalismen inom konsthistorieskrivningen.

Enligt Geneviève Lacambre lanserades termen naturalism inom bildkonsten redan år 1859 av Jules–Antoine Castagnary (1830–1888). Han kallade det nya verklighetsmåleriet för naturalism, som enligt honom skulle eftersträva att avbilda sin samtid, det moderna livets flyktiga ögonblick, vetenskapligt, osentimentalt och sanningsenligt.³⁷

Naturalismens blomstringsperiod inom målningskonsten och litteraturen i Finland inföll under 1880-talet. Begreppet naturalism kom då i aktivt bruk genom författaren Émile Zolas (1840–1902) teoretiska texter, som spred naturalismens teoretiska principer. Hans ”experimentella” romaner kom att bli de främsta representanterna för naturalismen.³⁸

Riitta Konttinen redogör i sin doktorsavhandling *Totuus enemmän kuin kauneus* för hur naturalismen har behandlats i den finska konsthistorieskrivningen. Hon menar att synen på naturalismen var övervägande negativ i Finland under 1800-talet. Naturalismen beskrevs ofta som en känslökall, radikal och materialistisk fransk konstriktning. Denna uppfattning har hängt kvar i den finska konsthistorieskrivningen ända fram till slutet av 1900-talet. Enligt Konttinen undveks termen naturalism länge därför att man ansåg naturalismen och de ideal som den representerade vara främmande för det finska folket. I den nationella konst- och litteraturhistorien hävdades det allmänt att den franska naturalismen haft enbart ett marginellt inflytande på den finska realistiska litteraturen och bildkonsten, eftersom den finska realismen påstods basera sig på idealistiska värden i

³⁷ Lacambre 1982, 230–232.

³⁸ Rossi 2009, 9. Om Zolas betydelse för naturalismen se s. 61.

högre grad än den franska, och att man därför avvärjde inflytandet från den franska morallösa naturalismen.³⁹

Naturalismen började från och med 1900-taletets senare hälft återigen väcka intresse bland forskare på internationell nivå, och sedan dess har konstriktningen studerats mycket både i Finland och utomlands.⁴⁰ Men förhållningssättet till naturalismen och andra samtida konstriktningar är i konsthistorieskrivningen fortfarande ofta förenklande och värderande. Konsthistorieforskningen har under andra hälften av 1900-talet präglats av att man delat in konstfältet i å ena sidan innovativ, radikal avantgardism och å andra sidan traditionell akademisk eller officiell konst.⁴¹ Denna dikotomi bygger på en anakronistisk konstruktion, där konstnärerna placeras i avantgardismfacket eller konservatismfacket, antingen enligt hur väl deras verk passar in i utvecklingen mot modernismens abstraktion eller enligt huruvida konstnärens verk och åsikter ansetts vara tillräckligt radikala i politisk mening. Båda sätten att definiera naturalismen är problematiska eftersom de är starkt ställningstagande och anakronistiska. Riitta Konttinen har poängterat att debatten om huruvida realismen (och naturalismen) var konsensuskonst

³⁹ Konttinen hänvisar här till konsthistorikerna Johannes Öhquist, Ludwig Wennervirta, Onni Okkonen och Aune Lindström. Konttinen 1991, 80-85; Riikka Rossi påpekar att denna uppfattning av den naturalistiska litteraturen var allmän även i de andra nordiska länderna och hon kallar den för den nordiska myten. Rossi menar att det var Georg Brandes som gav upphov till uppfattningen om att det nordiska moderna genombrottets litteratur var optimistisk och idealistisk medan den franska naturalismen var pessimistisk och morallös (Rossi 2009, 48-50). Jag är inte helt övertygad om denna förklaring eftersom den franska naturalismen kontrasterades också mot den engelska naturalismen, som likaså ansågs vara mer moralisk än den franska. Jag återkommer till denna fråga i ett senare kapitel.

⁴⁰ Riitta Konttinen lyfter fram i sin doktorsavhandling bl.a. Linda Noclins bok *Realism* (1971) och Rosen och Zerners bok *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth-Century Art* (1984) samt utställningen *The Realist Tradition. French Painting and Drawing 1830–1900* i Cleveland Museum of Art år 1980 som en vändpunkt i forskningen om realismen och naturalismen. Utställningen *The Realist Tradition* väckte mycket diskussion om konstriktningarna (Konttinen 1991, 74–76). I Finland visades en stor utställning om naturalismen på Ateneum år 2010 *Vardagens hjältar – naturalismen i bildkonsten, fotografiet och filmen 1875-1918*.

⁴¹ Jag anser att Stephen F. Eisenmans artikel om realismen och naturalismen i *Nineteenth Century Art. A Critical History* är ett exempel på starkt ställningstagande konsthistorieskrivning. Där är konsten från 1800-talets senare hälft indelat i avantgardistisk, modernistisk och akademisk konst. (Jfr Eisenman 1994, 206–237.)

eller revolutionär konst har lett till motstridiga uppfattningar av konstriktningarna, eftersom dessa definierats från helt olika utgångspunkter.⁴²

Ville Lukkarinen ifrågasätter i sin artikel ”The Naturalness of Naturalism Reconsidered” (1996) den i konsthistorieskrivningen allmänt förekommande uppfattningen av naturalismen som objektiv avbildning av verkligheten, i motsats till mer ”innovativa” och ”konstnärliga” avantgardistiska konstilar, där bildytan är oenhetlig, vilket gör målningarna mer svårtillgängliga.⁴³ Genom analyser av bl.a. Bastien-Lepages och Gunnar Berndtsons (1854–1895) målningar lyfter Lukkarinen fram att målningarna egentligen inte ser helt naturliga ut, även om de ger ett illusionistiskt, fotografiskt intryck. Han påpekar att målningarna kritiserades redan på 1800-talet för deras oenhetliga rumsskildring, den splittrade bildytan och figurernas poser, som ansågs se förstelnade ut. Lukkarinen menar att den splittrade bildytan i naturalistiska målningar var ett sätt för konstnärerna att framhäva målningarnas konstgjordhet, dvs. deras konstnärlighet, alltså just det som dessa målningar i den senare konsthistorieskrivningen har anklagats för att sakna.⁴⁴

Enligt Lukkarinen bygger denna felaktiga dömande uppfattning av naturalismens bildspråk som ”albertiansk/cartesiansk” illusionism på en svartvit dikotomi, där ”illusionistiska skildringar” ställs i motsatsförhållande till ”framhävandet av färg och yta” och där den förra ofta stämplas som akademisk konst och den senare som avantgardism.⁴⁵ Men han visar att denna indelning är en förenkling som egentligen inte alltid avspeglas i själva målningarna. Ville Lukkarinen, och senare Tutta Palin i sin doktorsavhandling, har kritiserat indelningen av konsten i avantgardistisk och akademisk konst för att vara en hierarkisk och förenklande konstruktion, som är för trång för de mångfacetterade konstverken.

⁴² Konttinen 1991, 76, 78.

⁴³ Lukkarinen 1996, 51–52.

⁴⁴ Lukkarinen 1996, 52–58.

⁴⁵ Lukkarinen 1996, 52.

Men definitionen av naturalismen som en radikal konstriktning är precis lika trång och problematisk. Detta illustreras väl av att Jules Bastien-Lepage, som brukar ses som den främsta naturalismmålararen och som var de finska naturalismmålararnas förebild, enligt konsthistorikerna Charles Rosen och Henri Zerner, är för *sentimental* för att uppfylla kraven på naturalism.⁴⁶ I Norden har man ofta förknippat naturalismen med tendenskonst som ville ”lägga problem under debatt”, såsom Georg Brandes (1842–1927) uttryckte det.⁴⁷ Problemet är att då naturalismens ideal – vetenskaplighet och objektiv skildring av det moderna samhället, samhällsproblem, fattigdom och misär – formuleras med hjälp av bland andra Émile Zolas och Georg Brandes skrifter, är det sist och slutligen väldigt få konstnärer som uppfyller alla kraven på naturalism.

Litteraturvetaren Riikka Rossi lyfter fram detta dilemma i sin färska avhandling *Särkyvä arki. Naturalismin juuret suomalaisessa kirjallisuudessa* (2009). Hon kritiserar den tidigare litteraturforskningen för att man analyserat och definierat naturalismen i första hand från icke-litterära utgångspunkter, alltså utgående från naturalismens teorier och konstriktningens historiska kontext. Men Rossi påpekar i sin avhandling att de naturalistiska litterära verken sällan motsvarar precis naturalismens teoretiska manifest. Till och med Zolas egna romaner uppfyller inte kraven på den experimentella romanen, och därför är det problematiskt att analysera naturalismen utgående från dylika teoretiska utgångspunkter.⁴⁸

Tutta Palin har varit inne på samma spår i sin kritik av den finska konsthistorieskrivningen om naturalismen. Hennes avhandling *Oireileva miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina* (2004) skiljer sig från de flesta tidigare finska studier av naturalismen, med undantag av Ville Lukkarinens artikel ”The Naturalness of Naturalism Reconsidered”, genom att hon närläst enskilda målningar, medan man i den tidigare konsthistorieforskningen oftast i första hand har utgått från skriftliga källor i analyserna. Tutta Palin kritiserar denna historiskt kontextuella ansats för att vara generaliserande: de naturalistiska verkens

⁴⁶ Konttinen 1991, 79; Rosen & Zerner 1984, 168.

⁴⁷ Vainio-Kurtakko 2010, 15.

⁴⁸ Rossi 2009, 35, 40–41.

mångfald och ambivalens förbises ofta då man närmar sig konsten från en teoretisk eller idé- och kulturhistorisk infallsvinkel i stället för att analysera enskilda målningar.⁴⁹

Tutta Palin ifrågasätter särskilt det att man i den finska konsthistorieskrivningen ofta likställt naturalismen med positivismen. Som exempel nämner hon Aimo Reitalas förslag i en artikel från 1974, att man skulle börja kalla naturalismen för naturvetenskaplig eller positivistisk realism.⁵⁰ Även Salme Sarajas-Korte har analyserat naturalismen inom bildkonsten mot bakgrunden av positivismen och särskilt Hippolyte Taines (1828–1893) miljöteori, som hon anser hade stort inflytande på konsten i Finland under 1880-talet.⁵¹ Palin nekar inte miljöteorins samband med naturalismen. Hon hänvisar till Helena Westermarcks yttrande år 1894 om att naturalismen är en konstnärlig tillämpning av positivismens principer. Det Palin framhäver är att denna syn på naturalismen inte lämpar sig för alla naturalistiska målningar.⁵² Hon påvisar i sin avhandling att Zolas och Taines positivistiska teorier *i praktiken* inte i grunden förverkligades i den finska bildkonsten. Målningarna var inte målade enligt vetenskapliga metoder och teorier, utan snarast syftade till vetenskaplighet genom målningens detaljer som hänvisade till någonting som uppfattades av allmänheten som vetenskapligt.⁵³

Tutta Palins och Riikka Rossis forskning visar att det ofta finns en klyfta mellan teori och praktik. De naturalistiska målningarna är mycket mer komplexa och varierande än vad enhetliga naturalismteorier låter förstå. Därför är det viktigt att man skiljer mellan samtida skrifter *om* naturalismen och de naturalistiska målningarna. Om forskarnas analytiska termer och de samtida begreppen, konsthistorikernas analyser av naturalistiska konstverk och samtida kommentarer av dessa konstverk samt teoretiska skrifter om naturalismen och de naturalistiska målningarna flyter ihop, blir det mycket svårt att granska naturalismen som konstriktning och de naturalistiska målningarna kritiskt. I konsthistorieforskningen blandas dessa ofta ihop och jag tror att detta är orsaken till att

⁴⁹ Palin 2004, 33, 161–166, 174.

⁵⁰ Palin 2004, 15.

⁵¹ Palin 2004, 159–160.

⁵² Palin 2004, 160.

⁵³ Palin 2004, 162–163.

uppfattningen av naturalismen ofta varit diffus och motstridig. Jag anser därför att det för vår förståelse av den naturalistiska konstriktningen är viktigt att grundligt analysera den samtida naturalismdebatten. Samtidigt hoppas jag att denna studie kommer att fördjupa och bredda synen på naturalismen. Som sagt är denna studie idéhistorisk och därmed är jag intresserad av hur de samtida uppfattade eller närmade sig den nya konsten: jag ämnar analysera vad de fann problematiskt eller oproblematiskt.

Tutta Palin beskriver idéhistoria som en ansats där man med hjälp av litterära källor, ofta teoretiska skrifter, från en viss period samt tidigare forskning konstruerar en historisk kontext av idéer – en kollektiv världsuppfattning – genom vilken man sedan i konsthistorieforskningen kan analysera samtida målningar. Palin anser en sådan enhetlig idéhistorisk kontext vara för reduktionistisk för de mångfacetterade målningarna.

”Aatehistoriallisesta lähestymistavasta seuraa, että taideteokset pyritään näkemään paitsi hallitsevien aatevirtausten mukaisesti myös sisäisesti harmonisina. Aatehistoriassa detaljien on istuttava kokonaisuuteen.”⁵⁴

Jag anser Tutta Palins kritik i princip vara befogad. Historiska kontexter är konstruktioner skapade av forskare. De är därför inte absoluta eller statiska, utan varierar beroende på vilka källor forskaren läst, hur han tolkat dem, ur vilken synvinkel han närmar sig dem etc. Det är också en grov förenkling att hävda att det skulle finnas *en* historisk kontext. Det förekommer alltid flera tankeströmningar under en och samma period, precis som olika konststilar lever sida vid sida. Dessutom är varken tankeströmningar eller konstriktningar i praktiken helgjutna. På samma sätt är människors tankar, attityder och uppfattningar i allmänhet i praktiken mer mångfacetterade och ambivalenta än teoretiskt formulerade idéer eller filosofier.

Tutta Palins kritik av den idéhistoriska ansatsen är ändå inte helt träffande. Den idéhistoriska ansats hon kritiserar är föråldrad och motsvarar inte dagens idéhistoriska metoder och teorier. Palin påpekar att hon snarare tillämpar en begreppsanalytisk än en

⁵⁴ Palin 2004, 15.

idéhistorisk ansats,⁵⁵ vilket är ett märkligt ställningstagande, eftersom den nutida idéhistoriska forskningen är framför allt begreppshistorisk.

Idéhistoria är de facto en sällan använd metod inom konsthistorieforskningen. Varken Salme Sarajas-Korte eller Anna Kortelainen, som Palin hänvisar till i sin kritik av idéhistorisk konsthistorieforskning, har tillämpat eller ens hänvisat till idéhistoriska metoder eller teorier. Kontexten av de samtida idéerna är i Sarajas-Kortes och Kortelainens forskning, men också överlag ofta i konsthistorieskrivning, konstruerad ”på fri hand”, utan användning av idéhistoriska metoder eller teoretiska resonemang kring vad det innebär att analysera idéer utifrån skriftliga källor. Inte heller Maria Görts, som gjort en komparativ textanalys av Nybloms och Nordensvans konstkritik i sin doktorsavhandling *Skönhetens värld*, har använt sig av någon begrepps- eller idéhistorisk metod. Görts kallar sin metod empirisk och menar att ”personernas synsätt” framträder i deras texter, men hon problematiserar inte *hur*.⁵⁶ Enligt nutida historiesyn framkommer historien, exempelvis någons konstsyn, inte direkt ur källorna, de måste alltid tolkas. För att tolkningen inte ska vara helt godtycklig, är det viktigt att forskaren argumenterar för sin tolkning av texterna.

Ville Lukkarinen är mig veterligen den enda finska konsthistorikern som har använt sig av idéhistoriska metoder i sin forskning. Hans doktorsavhandling *Classicism and History. Anachronistic Architectural Thinking in Finland at the Turn of the Century. Jac. Ahrenberg and Gustaf Nyström* (1989) är en idéhistorisk studie av den så kallade ”sena historicismen” i sekelskiftets arkitektur. För att *förstå* Ahrenbergs och Nyströms arkitektur studerar Lukkarinen, med hjälp av Quentin Skinners metod, *varför* och *hur* dessa *använde sig av historien* i sin arkitektur.

På samma sätt är avsikten med denna studie att försöka *förstå* naturalismdebatten, alltså granska *varför* skribenterna uttryckte sig som de gjorde för att utreda vad de kunde ha

⁵⁵ Palin 2004, 33: ”Otteeni on enemmän käsiteanalyttinen kuin aatehistoriallinen siitä huolimatta, että aineistoni on historiallisesti rajattu ja lähestyn sitä osin kontekstualisoivasti aikalaisymmärrystä tavoitellen.”

⁵⁶ Görts 1999, 159.

avsett med sina texter. För detta ändamål studerar jag *hur* naturalismen kritiserades eller försvarades och försöker utreda vilka traditioner utsagorna kunde ha baserat sig på.

”Den realistiska riktningen i den franska romanen”

Helena Westermarcks artikel ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, som publicerades i *Finsk Tidskrift* år 1884, utgör stommen för denna uppsats. I artikelns tre första kapitel skriver hon om de franska författarna Gustave Flaubert (1821–1880), Émile Zola och Alphonse Daudet (1840–1897). I det fjärde kapitlet lyfter hon fram George Eliots (1819–1880) romaner, som hon likställer med 1600-talets holländska genremålningar, och som hon ser som en föredömlig form av realism.

Jag anser artikeln vara en bra inkörsport till naturalismdebatten under första hälften av 1880-talet, dels för att naturalismens teori presenteras utförligt i artikeln och kommenteras av skribenten, dels för att artikeln är en av de få texterna om realismen och naturalismen från 1880-talet och därför ofta nämns i konst- och litteraturhistorien som ett centralt exempel på hur naturalismen mottogs i Finland. Exempelvis Riitta Konttinen anser att man från Westermarcks analys av Flauberts *Madame Bovary* (1856) kan härleda ”den naturalistiska och realistiska konstens teori i en klarare form än från kanske någon annan finsk text”.⁵⁷ Konttinens avhandling har i sin tur varit en källa för många senare studier, av vilka flera nöjt sig med att referera Konttinens avhandling utan att alls ifrågasätta Konttinens tolkningar.⁵⁸ Artikeln har också behandlats av Tutta Palin i *Oireileva miljøömuotokuva* samt i flera centrala litteraturhistoriska studier om naturalismen.⁵⁹

⁵⁷ Konttinen 1991, 92: ”Artikkelin ensimmäisessä osassa Helena Westermarck käsitteli huomattavimpana naturalistisena romaanina pitämäänsä Flaubertin *Madame Bovary*a, jonka analyysistä pystyy suodattamaan esiin naturalistisen ja realistisen taiteen teorian ehkä selkeämpänä kuin mistään muusta ajan suomalaisesta tekstistä.”

⁵⁸ Jag anser Marie-Louise Hindsberg och Harriet Weckman främst referera Konttinen. Ingendera erbjuder ny information eller nya tolkningar av Westermarcks artikel. (Se Hindsberg 2003. HU; Weckman 2009.)

⁵⁹ Inom litteraturvetenskapen har åtminstone Päivi Lappalainen 2000, Mervi Helkula 2007 samt Riikka Rossi 2009 behandlat artikeln som en del av naturalismens reception i Finland.

Av allt att döma har ändå ingen av de nämnda forskarna studerat artikeln noggrant och de har därför undgått eller medvetet fränsett att artikeln inte är helt och hållet Helena Westermarcks komposition. Westermarck skriver genast i början av artikeln att den är ett ”försök att efter Brunetières förträffliga studier och kritiker sammanställa en bild af den realistiska romanens viktigaste drag...”.⁶⁰ I en fotnot hänvisar hon till Ferdinand Brunetières (1849–1906) artikelserie *Le roman naturaliste*, publicerad i Paris 1883, ett år innan hon själv publicerade ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”. En genomläsning av *Le roman naturaliste* visar att Westermarcks artikel baserar sig i mycket hög grad på boken, och att flera av meningarna i artikeln är direkta översättningar från *Le roman naturaliste*. Det som Westermarck skriver om naturalismen, Flaubert, Zola, Daudet och Eliot är alltså inte någonting hon själv kommit på.

Om artikeln var skriven idag skulle den snarast betecknas som ett *referat* av Brunetières artikelserie. Men dagens skrivnormer kan inte fungera som utgångspunkt för en analys av Westermarcks artikel. I dag är det en självklar del av den skrivetiketten att man anger källan till utsagor och markerar tydligt, när man refererar någon annan och när man framför egna idéer. Men så var det inte under 1800-talet. Det var vanligt att källan bakom ett uttalande eller t.o.m. författaren till en text inte alls angavs. Artiklar och debattinlägg skrevs ofta anonymt eller under ett pseudonym. Det var alltså inte så underligt att Westermarck inte hänvisade till Brunetière i artikeln, efter att hon nämnt att den baserar sig på hans artiklar. Läsaren ansågs inte behöva kunna avgöra om ett uttalande i artikeln var ett citat av Brunetière eller Westermarcks egen tanke eller åsikt. Westermarck har i alla fall undertecknat artikeln med sin sedvanliga pseudonym H-a och därmed markerat att hon författat den. Istället för referat skulle jag därför snarare beteckna texten som en pastisch. Hon har plockat vissa partier från *Le roman naturaliste* och ibland förkortat eller omformulerat de valda textpartierna. Sedan har hon klistrat ihop textsnuttarna enligt sitt eget tycke och format texten till en ny helhet. *Le roman naturaliste* är över 300 sidor lång, vilket betyder att hon har utelämnat stora delar av boken, främst de artiklar som inte direkt behandlar den franska eller engelska naturalismen. Artikeln är således Westermarcks egen komposition av Brunetières idéer.

⁶⁰ H-a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, FT 1884/II, 101.

Vetenskapen om att "Den realistiska riktningen i den franska romanen" till stor del refererar Brunetières *Le roman naturaliste* innebär, att man inte kan läsa Westermarcks artikel som ett fönster till hennes tankevärld, en otvetydig källa till hennes uppfattningar, som man gjort i den tidigare forskningen. Riitta Konttinen utgår från att artikeln var helt och hållet Westermarcks initiativ och att artikeln klart uttrycker hennes egen åsikt. Därför hävdar hon att när Estlander i en senare text skriver positivt om Daudets och Eliots produktion och definierar konstriktningarna på samma sätt som Westermarck, är det ett tecken på Westermarcks inflytande på Estlander.⁶¹ Men med tanke på att "Den realistiska riktningen i den franska romanen" baserar sig på Brunetières artiklar, är det nog snarare Brunetière som påverkat både Estlanders och Westermarcks uppfattningar om naturalismen.

Konttinen är tydligen inte medveten om att det framgår ur Estlanders brev till Westermarck att artikeln "Den realistiska riktningen i den franska romanen" var Estlanders idé. Den 21 december 1882 skickade Estlander några "studier öfver den realistiska romanen" till Westermarck och bad henne att skriva om riktningens "uppkomst och utveckling genom Flaubert, Daudet och Zola, möjligen ock med en blick på G. Eliot".⁶² I mars följande år skrev Estlander: "Det fögnar⁶³ mig att Brunetière intresserar. Gagneligt vore om fröken läste någon af de franska realisternes verk, men jag kan icke bedja fröken läsa Zolas otäcka historier och äfven Flauberts *Mad. Bovary* är stygg."⁶⁴ Artikeln var alltså helt och hållet Estlanders initiativ och man kan utgå ifrån att Estlander själv tyckte om Brunetières texter, eftersom han gladde sig över att också Westermarck gjorde det. Som det framgår, hade Westermarck inte nödvändigtvis ens själv läst romanerna som hon skrev om, men hon skulle åtminstone haft möjlighet att göra det, eftersom hon bodde i Paris under denna period och kunde därmed lätt ha fått tag på böckerna.

⁶¹ Konttinen 1991, 91, 241.

⁶² C. G. Estlanders brev till Helena Westermarck 21.12.1882. SL5A.

⁶³ *Fägna* är ett gammalt ord för fröjda, göra någon glad. SAOB - internetupplaga.

⁶⁴ C. G. Estlander till Helena Westermarck 21.03.1883.

Fastän artikeln och dess huvuddrag var Estlanders idé och innehållet var taget från Brunetières *Le roman naturaliste*, kan Westermarcks betydelse för artikeln inte ringaktas. Westermarck har valt vilka delar och vilka synpunkter av Brunetières texter hon tar med i sin egen artikel, och i fråga om Estlanders förslag på artikelns innehåll har hon gjort ett tydligt val i att ägna en fjärdedel av artikeln åt George Eliots författarskap. Om hon var av en annan åsikt än Brunetière i någon fråga kunde hon låta bli att referera det parti eller editera partiet. Det har hon också ofta gjort. Dessa små ändringar eller utelämnningar visar att hon verkligen gjort texten till sin egen, och de kan avslöja på vilket sätt hennes syn på naturalismen eller realismen skiljer sig från artiklarna i *Le roman naturaliste* och därmed precisera vår förståelse av Westermarcks syn på konstriktningarna. Därför är en närläsning av artikeln viktig, kombinerad med en jämförelse med förlagan *Le roman naturaliste*.

Jag vill ännu till slut kommentera mitt val att i min pro gradu -avhandling i historia och konsthistoria, använda en artikel om *litteratur* som huvudsakligt studieobjekt. Riitta Konttinen anser det vara en ovanlig företeelse att Helena Westermarck jämför den realistiska litteraturen med den realistiska bildkonsten. Hon menar att det var vanligt att man under det sena 1800-talet jämförde bildkonsten med litteraturen, men inte tvärtom.⁶⁵ Jag har inte funnit belägg för detta påstående. Tvärtom, flera av de andra skribenterna i *Finsk Tidskrift* skrev om romaner som om de vore målningar. Detta är naturligt med tanke på att professuren i estetik, som Estlander innehade, täckte både litteraturen och bildkonsten. En skild lärostol för konsthistoria inrättades först år 1920. Dessutom var det inte Helena Westermarcks egen idé att jämföra realistiska romaner med målningar i och med att hon i artikeln endast refererar jämförelser som Ferdinand Brunetière gjorde i sina artiklar.⁶⁶

⁶⁵ Konttinen 1991, 92.

⁶⁶ Exempelvis jämförelsen mellan Alphonse Daudets författarteknik och den impressionistiska målningstekniken är från Brunetières artikel "L'impressionisme dans le roman" (1879). Brunetière 1883, 75–104.

Maria Vainio-Kurtakko påpekar i sin doktorsavhandling att Estlander, Edelfelt och Brandes inte gjorde någon åtskillnad mellan bildkonst och litteratur.⁶⁷ Även Christer Westling påpekar att det under 1800-talet var allmänt att dra paralleller mellan litteraturen och de sköna konsterna.⁶⁸ Det var alltså ingalunda någon unik företeelse att Westermarck och Bruneti re beskrev litteraturen med bildkonstens termer. Litteraturvetaren Peter Brooks poängterar faktiskt att realismen som en kritisk term kom i användning under 1850-talet genom kritiken av just realistisk m lningskonst, främst Gustave Courbets målningar.⁶⁹

Det intressanta enligt min mening är framför allt *hur* Westermarck presenterar konstriktningarna: hennes ordval, synvinklar, jämförelser och antydda men utsagda utgångspunkter. En djupare förståelse av artikeln kräver också att den analyseras mot bakgrunden av en bredare idéhistorisk kontext, som inbegriper inte enbart synen på realismen och naturalismen, utan också *idealrealismen*, som artikelns initiativtagare C. G. Estlander förespråkade. Jag kommer även att studera i vilken mån det Westermarck skriver om naturalismen överensstämmer med analysen av hennes egen målning *En viktig fråga*, som hon målade vid samma tidpunkt.

⁶⁷ Vainio-Kurtakko 2010, 86.

⁶⁸ Westling 1985, 37.

⁶⁹ Brooks 2005, 16.

II. En debatt om konstens väsen

Helena Westermarcks artikel om naturalismen

”Inom den moderna romanen gör sig otvetydigt en viss riktning gällande. Likasom i de bildande konsterna sträfvän efter natursanning är ett genomgående drag, ja sjelfva grunddraget, så ock i romanen. Från Frankrike, som gifvit uppslaget har realismen inom konsten på ganska kort tid vunnit insteg öfverallt och öfverallt erkänts som berättigad.”⁷⁰

Helena Westermarck börjar sin artikel ”Den realistiska riktningen i den franska romanen” med att kort redogöra för realismens och naturalismens framväxt i både bildkonsten och litteraturen i Frankrike under mitten av 1800-talet. Westermarck skriver att Honoré de Balzac (1799–1850) var den första realistförfattaren, men Westermarck påpekar att han inte bör kallas naturalist, eftersom han inte nöjer sig med att ”kopiera naturen”, utan omformar verkligheten. Däremot bär Gustave Flauberts roman *Madame Bovary* epitetet naturalistisk.⁷¹ Ferdinand Brunetière ansåg nämligen romanen utgöra en vändpunkt inom litteraturen.⁷²

Intressant nog använde Ferdinand Brunetière termerna *realism* och *naturalism* annorlunda i sin ursprungliga, år 1875 publicerade, artikel ”Le roman réaliste en 1875”. I den skriver han att Balzac inte är en verklig *realist*, såsom hans efterföljare Gustave Flaubert, Hector Malot (1830–1907) och Zola, eftersom han omformar verkligheten och inte enbart kopierar den.⁷³ Westermarck har alltså ändrat Brunetières term *realism* till *naturalism*. Ändringen är förklarlig med tanke på att Brunetière själv under 1880-talet övergick till att kalla Flaubert och Zola naturalister. Detta bekräftar Christer Westlings påstående om att man under 1870-talet använde termerna synonymt, men att termernas

⁷⁰ H-a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, FT 1884/II, 101.

⁷¹ H-a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, FT 1884/II, 102; Jfr Brunetière 1883, 7–8.

⁷² Jfr Brunetière 1883, 159, 162–163.

⁷³ Brunetière 1883, 7–8.

nutida bruk, att man med *naturalism* hänvisar till en mer långt gången form av realismen, etablerades under 1880-talet.⁷⁴ Westermarck kan på så vis sägas ha uppdaterat termerna från Brunetières artikel från 1875 genom att göra skillnad mellan realism och naturalism. Man bör dock observera att det är bara termerna som ändrats, Westermarck behåller nämligen Brunetières syn på Flauberts verk som början till en ny konstriktning, naturalismen.

Utgångspunkten för en presentation av naturalismen verkar i Helena Westermarcks artikel vara negativ: realisten Balzac *nöjer sig inte* med att *kopiera naturen* såsom naturalisterna. Man får också ett intryck av att ifall Westermarck vill säga något positivt om naturalistiska verk, känner hon sig nödgad att försöka berättiga sin åsikt, exempelvis ingår det en hel del argumentation i texten när hon berömmar *Madame Bovary*:

”[*Madame Bovary*] måhända ännu är den främsta roman inom den art vi benämna den naturalistiska, åtminstone i den franska literaturen. Man kan tvista om arten, man kan anse den vara låg och romanen för stygg, men man kan icke förneka författarens sällsynta talang, verkets betydelse, [...] Så objektivt som lifvet skildras i *Madame Bovary* har det knappast dessförinnan blifvit gjordt...”.⁷⁵

Naturalismen beskrevs faktiskt ofta i pressen som låg och rå. Den anklagades också för att enbart kopiera naturen. Ett anonymt inlägg i *Helsingfors Dagblad* från 1880 innehåller de vanligaste anklagelserna mot naturalismen. Skribenten använder termen *realism*, men det är tydligt att han syftar på det man oftast idag kallar för *naturalism*, eftersom han nämner ”potatisplockerskor”, högst antagligen Jules Bastien-Lepages *Saison d’Octobre: Récolte des pommes de terre*, 1878, (fig. 1) som ett negativt exempel i jämförelse med

⁷⁴ Westling 1985, 20. Tore Kirkholts avhandling bjuder på ett exempel från den norska konstkritiken som enligt min mening bekräftar detta påstående. Filosofen Marcus Monrad ville i sin föreläsningsserie *Kunstretninger* år 1883 inte skilja mellan realism och naturalism, utan använde begreppen parallellt med motivationen att det var den allmänna praxisen. Men i praktiken gjorde han samma åtskillnad mellan dem som konstkritikern Dietrichson gjort året innan dvs. att definiera naturalismen som en mer långt gången realism. (Kirkholt 2010, 166–169.)

⁷⁵ Westermarck 1884, 102–103.

den ”sunda poesin” i Jules Bretons (1827–1906) målningar av skörde flickor (jfr fig. 2). Skribenten ser realismen som en reaktion mot den konstlade 1700-talskonsten. Emedan han anser reaktionen vara nödvändig, tycker han dock att konsten nu har slagit över till en annan ytterlighet: en fantasilös konst som demonstreras av att realismen ”firar sina största triumfer” inom porträttkonsten och ”den döda naturen”, vilka ”kräver minst skapande förmåga”. Skribenten anser realismen därmed vara ”en negation af konsten emedan känslan för det sköna der spelar ingen rol”.⁷⁶

Talet om realismen, eller snarare naturalismen, som en negation av konsten kan numera te sig ofattbart. Det visar hur drastiskt konstuppfattningen ändrades under denna period i historien, och varför vi idag kan ha svårt att förstå den idealistiska konstsynen. Innan jag fortsätter att analysera hur Westermarck beskriver naturalismen, granskar jag närmare vad som ansågs vara så problematiskt med naturalismen från den tidigare idealistiska konstuppfattningens synpunkt. Vad menade man med att naturalismen enbart kopierade naturen eller med bristen på känsla för skönhet? Christer Westling ger en god beskrivning av idealismen i sin avhandling *Idealismens estetik*, och därför baserar jag nedanstående översikt över den idealistiska estetiken i hög grad på hans verk.

Den idealistiska estetiken

Den idealistiska estetiken har långa anor i Europa, med rötter i Platons idélära som hävdar att det bortom fenomenvärlden finns en evig, oföränderlig och perfekt idévärld som utgör en förebild för den materiella världen. Enligt denna tankegång var konsten, i Westlings formulering, enbart ”en avbild av en avbild” av den verkliga världen.⁷⁷

Westling poängterar att 1800-talets sena idealism egentligen byggde i större grad på Aristoteles åsikt om att *idéerna är åtkomliga* även i fenomenvärlden, men att konstnären i konsten måste lyfta fram *det essentiella*, tingens inre ordning, som i fenomenvärlden är täckt av det tillfälliga och oväsentliga. Aristoteles demonstrerade tanken genom en

⁷⁶ ”Ångans inflytande på sederna, konsten och litteraturen”, HD 03.02.1880. Rubriken syftar på skribentens tes om att det är den industriella revolutionen som förorsakat denna förändring i konstlivet.

⁷⁷ Westling 1985, 110–111.

jämförelse med porträttkonsten. En porträttkonstnär studerar modellens ansikte men lämnar bort de små oregelbundenheterna i personens yttre för att föra fram de väsentliga dragen, vilka reflekterar personens inre karaktär.⁷⁸

Westling påpekar att Aristoteles syn på idealisering i konsten levde vidare i samma form ända in på 1800-talet. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) kom faktiskt att använda samma exempel med porträttkonstnären.⁷⁹ Enligt Hegel bestod världen av idé eller ande, som var tillgänglig för sinnena som det sköna idé. Men denna var svår att uppfatta i naturen eftersom den skymdes av det tillfälliga. Först i konsten kunde det sköna idé realiseras helt i sinnlig form.⁸⁰ Westling beskriver konstnärens betydelse i Hegels estetik:

”Också om idén till viss del redan återspeglades i naturen, var det i första hand genom den skapande konstnärens insats, som idén kunde omsättas i verklighet. Att gå vägen över naturimitation blev då endast en omväg för geniets direktkontakt med det absoluta.”⁸¹

Efterbildning av fenomenvärlden har i den akademiska konstteorin traditionellt inte uppfattats vara *konst* i sig utan ett hantverk – manuellt kopierande av naturen. Konstnärer och konstteoretiker hade ända sedan renässansen försökt höja bildkonstens status från ett hantverk till en konstform bland de sköna konsterna genom att hävda att bildkonsten inte bara var manuellt efterbildande av naturen, utan en intellektuell konst som krävde skapelseförmåga och var därmed jämförbar med poesin och de andra fria konsterna.⁸² Enligt den traditionella genrehierarkin inom bildkonsten låg därför avbildandet av *död materia* (stilleben) lägst nere på skalan just för att man ansåg att den inte krävde någon större skapelseförmåga, följt av skildringar av den levande naturen (landskap) och djurmålningar. Målningar med människofigurer (porträtt och genremålningar) stod ännu

⁷⁸ Westling 1985, 123.

⁷⁹ Westling 1985, 124.

⁸⁰ Westling 1985, 132.

⁸¹ Westling 1985, 86.

⁸² Yeazell 2008, 35; Williams 2009, 88.

ett steg högre. Mest uppskattat var historiemåleriet.⁸³ Det som skilde de två högsta kategorierna i genrehierarkin från de lägre var, att de skildrade det mänskliga (eller gudomliga) livet, ofta i form av ideella berättelser, och hade därmed ett andligt innehåll.⁸⁴ Denna hierarkiska indelning upprätthölls i konstakademierna och i viss mån även i konsthistorieskrivningen genom nästan hela 1800-talet.⁸⁵

Maria Görts har i sin avhandling studerat den akademiska konstsynens praktik i Sverige under andra hälften av 1800-talet. Görts framhäver att den idealistiska estetiken skilde mellan ”skapande fantasi” och ”reproducerande inbillning”, där den senare ansågs vara enbart ett kopierande av sinnevärlden, medan den förra var grunden för den konstnärliga processen och idealiseringen och ansågs därför vara högre stående.⁸⁶ Hon visar att teorin präglade även undervisningen vid konstakademin. Teckning övades mest för att eleverna skulle lära sig att ”tränga bakom det tillfälliga – färgen och ljuset” för att nå fram till tingens eviga, essentiella former och därmed ”förstå sitt motiv.”⁸⁷ Idealiseringen var alltså en intellektuell process som krävde tankeförmåga och fantasi. Naturalismens ”objektiva” naturstudium ansågs sakna denna skapande akt och tedde sig ur den idealistiska estetikens synpunkt som mekanisk naturkopiering och inte som konstskapande.

Konstteoretiker från Leon Battista Alberti (1404–1472) till Hegel hade ansett den tekniska färdigheten, naturstudiet, vara bara ett första steg mot verklig konst.⁸⁸ Denna tanke framfördes tydligt av Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), vars betydelse för 1800-talets idealistiska estetik Christer Westling framhäver. Goethe beskrev tre steg i konstnärlig utveckling (inom bildkonsten). Först måste konstnären lära sig tekniken, att avbilda naturen. När han lärt sig hantverket, utvecklar konstnären vanligtvis ett eget

⁸³ Se exempelvis Williams 2009, 88; Görts 1999, 56.

⁸⁴ Jfr Görts 1999, 57.

⁸⁵ Görts 1999, 56. Görts har studerat hur genrehierarkiet förändrades och konstaterar att genremåleriet steg i rang i Norden vid mitten av 1800-talet nästan till jämhöjd med historiemåleriet. (Görts 1999, 57.) Därtill hade de mytologiska och bibliska motiven blivit allt ovanligare så historiemåleriet regerade i den högsta kategorin. Dessa förändringar avspeglar samtidigt också realismens frammarsch i konsten.

⁸⁶ Görts 1999, 175.

⁸⁷ Görts 1999, 153, 129.

⁸⁸ Williams 2008, 59, Westling 1985, 37–39, 86.

karaktäristiskt manér som uttrycker hans personlighet. Då är konstverket något mer än ren avbildning av naturen. Men det högsta stadiet är stilen. ”Att ha en stil innebär för Goethe att känna tingens väsen och att ha förmåga att överföra denna kunskap till själva konstverket i synliga och gripbara gestalter.”⁸⁹ Westling sammanfattar denna idé i följande stycke:

”Naturen tillhandahåller blott stoffet. Så fort konstnären griper ett föremål – om det också bara är en sten – för att avbilda det, upphör föremålet att tillhöra naturen. Föremålet är i praktiken konstnärens skapelse i det att denne avvinner det dess betydelser, dess karakteristiska, dess intressanta drag.”⁹⁰

Här finns en parallell till Westermarcks uttalande om att Balzac inte bör ses som en naturalist eftersom han *omformar* verkligheten. Naturalisterna nöjer sig med att ”kopiera naturen” men idealisterna, och enligt Westermarck även realisterna, *omformar* naturen. För idealisterna innebar detta att konstnären måste förstå naturens eviga, essentiella former och föra fram dem, det vill säga idealisera föremålet. Konstnären måste *i sin fantasi omforma* det han förnimmar för att enligt Westlings formulering ”avvinna” föremålet ”dess betydelser, dess karaktäristiska, dess intressanta drag”.

Kravet på att omforma naturen framkommer också i J. J. Tikkanens artikelserie ”Något om konstnärsbegåfning” som publicerades i *Helsingfors Dagblad* år 1879. I den deklarerar Tikkanen vad han kräver av konstnären, nämligen ”ett friskt natursinne, omedelbarhet, en viss naivitet, som låter naturen i konstens verk framstå i dess fulla lif, blott förenklad, dess sanning förklarad”⁹¹.⁹² Samtidigt som han alltså menar att

⁸⁹ Westling 1985, 37. Westling refererar här till Goethes artikel ”Einfache Nachnamung der Natur, Manier, Stil” från 1789. Det att Westling framhäver Goethes betydelse för idealrealismen har att göra med att Goethe inte enbart var romantiker, utan blev från och med slutet av 1780-talet allt mer klassicist. Westling betonar att romantiken och klassicismen inte utesluter varandra.

⁹⁰ Westling 1985, 39.

⁹¹ Ordet *förklara* hade tidigare också betydelsen att bli klar eller göra klarare och renare eller att omvandlas till något högre och renare. Svenska Akademiens ordbok - internetupplaga.

⁹² J., ”Något om konstnärsbegåfning I”, HD 14.11.1879.

konstnären ska utgå från naturen måste denne ändå omforma den något, så att dess *sanning* kommer tydligare fram. I denna process framträder också skönheten i naturen: ”Naturen erbjuder oss nämligen en profkarta på linier, färger, toner, hvilka långt ifrån alla äro sköna, och konstnären får nu ta till uppgift att välja, att afskilja agnarna från hvetet.”⁹³ Här berör Tikkanen den hegelianska idealismens tanke, som framgick i exemplet om porträttkonsten, om att konstnären ska gallra bort det tillfälliga och oväsentliga i naturen för att få fram *den sköna idé* som utgör tingens väsen. Men Tikkanen framhäver att konstnären ska leta upp det sköna i naturen och inte konstgjort försköna henne:

”Det går ej att först fatta naturen i dess karaktär och sanning och sedan försöka omforma henne i enlighet med skönhetens forrningar, utan måste konstnären först se naturen i dess sanning och naturen i dess skönhet på samma gång...”⁹⁴

Tikkanen fortsätter:

”En sann realism är alltid mer än blott fotografi, fantasins verksamhet må sen vara inskränkt till ett minimum. Idealism utan natur blir kylig allegori. Deras fullständiga förening är höjden af konst, uppnådd endast af några mensklighetens heroer.”⁹⁵

Tikkanen använder här begrepp som ofta förekommer i den idealistiska estetiken, såsom *skön*, *karaktär* och *sanning*. Han talar om att konstnären ska omforma naturen med fantasin, förklara dess sanning, ”afskilja agnarna från hvetet”, men samtidigt ska avbildningen vara verklighetstrogen – naiv, frisk och omedelbar. Johanna Vakkari menar att de idealistiska dragen förekom enbart i Tikkanens första tidningsartiklar och berodde på Estlanders inflytande på den 22-åriga studenten. Enligt Vakkari var Tikkanens sätt att närma sig konsten avgjort annorlunda än C. G. Estlanders filosofiskestetiska syn.⁹⁶

⁹³ J., ”Något om konstnärsbegåfning I”, HD 14.11.1879.

⁹⁴ J., ”Något om konstnärsbegåfning I”, HD 14.11.1879.

⁹⁵ J., ”Något om konstnärsbegåfning II”, HD 15.11.1879.

⁹⁶ Vakkari 2007, 45. Vakkari menar att Tikkanen var empirist medan Estlanders konstsyn präglades mer av den spekulativa estetiken. Vakkaris avhandling är vetenskapshistorisk och i det perspektivet var Estlanders och Tikkanens sätt att närma sig konsthistorien säkert olika. Andra hälften av 1800-talet kännetecknas av en övergång från spekulativ estetik till

Intressant är att Riitta Konttinen har bedömt Tikkanens konstsyn helt annorlunda. Hon gör ingen större åtskillnad mellan Tikkanens och Estlanders konstsyn utan ser dem båda som idealister. Tikkanens något senare positiva uttalanden om friluftsmåleriet och naturalismen, vilka Vakkari uppfattar som uttryck för Tikkanens egen konstsyn, tolkar Konttinen som ett tecken på ostadighet, att Tikkanen vacklade mellan idealism och realism, men inte ville bli stämplad som konservativ och därför inte tog totalt avstånd från naturalismen.⁹⁷ Vakkari medger att Tikkanens och Estlanders synsätt inte var helt motsatta och påpekar att det är mycket svårt att definiera deras konstsyn, eftersom terminologin var så obestämd under denna period: idealism, realism och naturalism uppfattades olika i olika kontexter.⁹⁸

Problemet, enligt min mening, är att man inte alltid studerat vad de historiska personerna kan ha menat med de termer de använde, vad de syftade på. Riitta Konttinen antar att då Tikkanen skriver att realismen alltid ska innehålla lite idealism, är detta ett tecken på att han höll på att glida från en idealistisk konstsyn till en realistisk och ”vacklade” nu någonstans mitt emellan dessa två.⁹⁹ Konttinen förklarar också bruket av begrepp som *sann*, *sund* och *ädel realism* med att man i Finland under 1880-talet ännu inte förstod sig på realismen och naturalismen och skillnaden mellan dem.¹⁰⁰ Hon beskriver synen på realismen som om den var en febersjukdom som kunde stiga till olika grader:

”-- siihen [realismiin] suhtauduttiin kuin kuumeeseen, joka tartunnan saaneilla saattoi kohota erilaisiin lukemiin. Vuosikymmenen kuluessa realismin sietokyky kasvoi ja

mer empirisk historieforskning av konsten - vilket demonstreras av att ämnet konsthistoria uppstod som ett skilt läroämne under denna period – och därför är det helt naturligt att Tikkanen kan ha studerat konsten och dess historia lite annorlunda än Estlander (Jfr Görts 1999). Johanna Vakkari poängterar att Tikkanen i sina brev kritiserade Estlanders idealistiska åsikter överlag (Vakkari 2007, 45–46).

⁹⁷ Jfr Konttinen 1991, 88: ”Tikkasen kannanotoissa ilmenee ristiriitaisuutta ja varovaisuutta; hän ei halunut leimautua taantumukselliseksi, mutta koki uuden taiteen suorasukaisuuden loukkaavana ja raakana.”

⁹⁸ Vakkari 2007, 46.

⁹⁹ Jfr Konttinen 1991, 86–87.

¹⁰⁰ Konttinen 1991, 85.

käsitys suuntauksesta selkeni, mutta 1870-luvun lopulla ja vuosikymmenen vaihteessa näkemykset olivat vielä varsin sekavia.”¹⁰¹

Det stämmer säkert att uppfattningarna om realismen och naturalismen var oklara under andra hälften av 1800-talet, då det inte heller idag finns en klar konsensus inom konsthistorieforskningen om vad som skiljer dessa riktningar från varandra och hur de borde definieras. Quentin Skinner framhäver att termer i sig inte har någon universell, evig innebörd, utan deras betydelse varierar med skiftningarna i kulturen.¹⁰² Därför är termer som varit i bruk under en lång tid och som betecknat ungefär samma sak vanskliga, för deras betydelse kan ha skiftat utan att man märker det. Termen *realism* är ett sådant begrepp.

I det följande försöker jag utreda vad Estlander och Tikkanen menade med termerna idealism, realism och naturalism samt hur man bäst kunde beskriva deras respektive konstsyn med dagens termer.

Idealism, realism eller naturalism?

Som tidigare nämnts beskriver Riitta Konttinen både C. G. Estlanders och J. J. Tikkanens samt hela konstetablissemangets konstsyn som idealistisk. Hon framställer realismen som en motpol till idealismen och romantiken.¹⁰³ Idealismen beskrivs som en konstteori som förtvinat redan i början 1800-talet till ”själlös abstraktion och torr akademism” och som snabbt fick ge vika för den objektiva realismen.¹⁰⁴ Även om hon också refererar vissa uttalanden om hur en del idealistiska uppfattningar levde kvar långt in på 1800-talet, framställs den idealistiska konstteorin främst som realismens antites, som två oförenliga konstuppfattningar:

¹⁰¹ Konttinen 1991, 85.

¹⁰² Skinner 2002, 49, 166.

¹⁰³ Konttinen 1991, 69.

¹⁰⁴ Jfr Konttinen 1991, 71: ”Idealismen 1800-luvun alkupuolella taantueessa hengettömäksi abstraktioksi ja kuivaksi akateemisuudeksi, sen vastakohtaksi nousi uusi objektiivinen tarkastelutapa.” I citatet refererar hon Fritz Baumgart *Idealismus und Realismus 1830–1880. Die Malerei der bürgerlichen Gesellschaft*. Köln: 1975.

”Ajatus todellisuudesta ja taiteesta toisilleen vieraina suureina esiintyi jo Kantilla ja Schillerillä, ja Hegelin estetiikassa keskeistä oli jako ’luonnon’ ja ’taiteen kauneuteen’, joista jälkimmäinen oli suurempaa, koska se oli hengestä syntynyttä kauneutta.”¹⁰⁵

Konttinen skiljer här inte mellan Immanuel Kants (1724–1804) klassicistiska idealism och den senare hegelianska idealismen. Den förklaring hon ger på hur denna kvarleva från Kants dagar, idealismen från sekelskiftet 1800, kunde utgöra grunden för konstkritik i Finland ännu under 1880-talet, är att landet låg i periferin och övergången från idealism till realism därför skedde långsamt.¹⁰⁶

Christer Westling pekar i sin avhandling på skillnaden mellan den tidiga och sena idealismen. Under perioden mellan 1700-talets idealism, det tidiga 1800-talets romantik och det sena 1800-talets realism härskade en konstsyn som var en syntes av idealism och realism. Hegel och Friedrich Theodor Vischer (1807–1887) förespråkade faktiskt en verklighetsnära konst som avbildade den konkreta realvärlden istället för abstrakta idéer. Konsten fick enligt dem inte hänvisa till någonting utanför verket utan idén skulle alltid förverkligas i en fysisk form.¹⁰⁷ Hegel menade, på tal om människoskildring, att skildringen inte får vara så idealiserad att den blir abstrakt – plasticiteten och de individuella dragen får inte försvinna under det abstrakta.¹⁰⁸ Konstens uppgift var enligt Hegel att finna en jämvikt mellan det yttre och det inre, mellan realism och idealism.¹⁰⁹

Westling kallar denna estetiska doktrin för *idealrealism*, som han menar var den härskande estetiska doktrin i Norden från 1830-talet ända till 1870-talet. Som namnet

¹⁰⁵ Konttinen 1991, 71–72. Konttinen refererar här Klaus L. Berghahns artikel ”Von der Naturnachnahme zum Realismus. Zur Wandlung eines kunsttheoretischen Axioms im 18. Jahrhundert.”, 1975. Artikeln behandlar alltså 1700-talets idealism men Konttinen gör ingen nämnvärd skillnad mellan Kants, Schillers, Winckelmanns och Hegels synsätt, fastän Kants och Hegels tankesätt skiljer sig en hel del från varandra.

¹⁰⁶ Konttinen 1991, 72.

¹⁰⁷ Westling 1985, 140.

¹⁰⁸ Westling 1985, 146.

¹⁰⁹ Westling 1985, 124.

antyder, byggde idealrealismen på den idealistiska estetiken men krävde en högre grad av realism i konsten än vad den tidigare idealismen gjort:

”Vid mitten av seklet kunde dessa båda begrepp – idealism och realism – i en sällsam förening forma tidens estetiska uppsättningssätt. Vi är vana att betrakta dem som varandras motsatser. Att dåtidens estetiska program fick namn som idealrealism, poetisk realism och liknande vittnar emellertid om att man vid denna tid sökte få begreppen att på något vis smälta samman.”¹¹⁰

Westling beskriver den norska konstkritikern Lorenz Dietrichson (1834–1917) som idealrealist och för fram att den norske filosofen Marcus J. Monrad (1816–1897) samt Gustaf Ljunggren (1823–1905), professor i estetik i Lund, var stora anhängare av Vischers estetik.¹¹¹ Estlander tillhörde samma generation som dessa estetiker och kände dem väl. Sten Björkman har för sin del i sin avhandling pro gradu studerat Estlanders konstsyn. Han visar att Estlander var en stor anhängare av Vischers läror och att han byggde sina föreläsningar på Vischers *Asthetik oder Wissenschaft der Schönen* (1846–1857), vilken i hög grad motsvarade Estlanders konstsyn ännu på 1880-talet.¹¹² Björkman har också studerat Westlings *Idealismens estetik* och anser att Estlanders konstsyn motsvarar den estetiska hållning som Westlings beskriver som idealrealism.¹¹³

Ett ytterligare argument för att Estlanders konstsyn kan beskrivas som idealrealistisk är, att Estlanders stora förebild var Johan Ludvig Runeberg (1804–1877), som Westling snarare anser vara hegelian än platonisk romantiker. Westling framhäver att Runeberg av sin samtid beundrades för sin *realistiska* diktning.¹¹⁴ En liknande beteckning av Runebergs estetiska ståndpunkt framförs av Estlander själv i sin bok *J. L. Runebergs estetiska åsikter* (1888), där han beskriver Runeberg som en hegeliansk idealist och

¹¹⁰ Westling 1985, 20.

¹¹¹ Westling 1985, 21, 28–29.

¹¹² Björkman 1988, 5–6, 9. HU.

¹¹³ Björkman 1988, 30. HU. Björkman använder inte överlag termen *idealrealism* i sin avhandling eftersom termen inte är etablerad. Han talar istället om ”jälkihegeliläinen taidefilosofia”, alltså ”posthegelianism” eller ”senhegelianism” (Björkman 1988).

¹¹⁴ Westling 1985, 220–224.

realist.¹¹⁵ Michel Ekman påpekar också i *Kaos – ordning – kaos. Människan i naturen och naturen i människan hos J. L. Runeberg* (2004) att Estlander såg Runebergs diktning som exemplarisk ”ädel realism” – enligt Estlander låg Runebergs storhet i att han förstod att kombinera ”natursanning” med ”andelivets idealitet”, låta det tillfälliga vika för det allmängiltiga och därmed ”ingjuta en högre sanning i sin dikt”.¹¹⁶ I denna uppsats är det en bisak hur Runebergs estetiska åsikter bäst beskrivs. Det relevanta är att Estlander såg Runebergs diktning som en föredömlig idealistisk *realism*, som han framhöll som ett alternativ till sin tids naturalism¹¹⁷, och att detta konstideal överensstämmer med Westlings term *idealrealism*. Estlanders egen konstsyn kunde alltså betecknas som *idealrealistisk* istället för *idealistisk*.

Inom bildkonsten beundrade Estlander mest Jean Auguste Dominique Ingres (1780–1867) elev Jean-Hippolyte Flandrin (1809–1864). I sitt verk *De bildande konsternas historia*, från 1867, beundrar Estlander särskilt Flandrins religiösa målningar, men han komplimenterar också dennes porträtt. Flädfri känsla, sanning, naivitet, mildhet, enkelhet, plasticitet och kärleksfull naturbehandling är egenskaper, som enligt Estlander betecknar konstnärens verk.¹¹⁸ Estlander beskriver Flandrins porträttkonst med idealrealismens begrepp:

”Hvad han sökte hos modellen, hvars drag han kunde förenkla, men aldrig förbättra, var själen, det eviga och bestående, sådan naturen och lefnadsvanorna utpräglad den i de individuela dragen. -- Men säkrast är hans blick och finast hans teckning, då det gäller qvinlig renhet och oskuld. -- Tillämpad på porträttmålningen har denna jungfrulighet i konstnärens fantasi frambragt sådana verk som ’damen med nejlika’ --.”¹¹⁹ (Se fig. 3)

¹¹⁵ Estlander positionerar Runeberg i övergången från Solger till Hegel, och menar att hans skrifter från och med 1830-talets senare hälft präglades allt mer av Hegels ”sakligare uttryckssätt” (Estlander 1888, 10). Estlander tror också att Runeberg, om han stannat som lärare vid universitetet, skulle ha ”anslutit sig till Hegels 1835 utkomna föreläsning, som när öfverensstämde med hans egna åsikter - -” (Estlander 1888, 8). Senare i boken kallar han Runeberg också för realist (Se Estlander 1888, 36, 44).

¹¹⁶ Ekman 2004, 51–52.

¹¹⁷ Varpio 1990, 88–89; Ekman 2004, 48.

¹¹⁸ Estlander 1867, 120–124.

¹¹⁹ Estlander 1867, 124.

Hemligheten bakom Flandrins självfulla målningar är, enligt Estlander, den att konstnären försakade sin egen person i konstutövandet. Ingenting distraherar åskådaren från verkets innehåll: ”[f]orm och färg och uppfattning äro der blott för ämnets skull”.¹²⁰

Som Vakkari konstaterat finns det idealistiska drag också i Tikkanens tidiga konstartiklar, fastän han tillhörde en yngre generation.¹²¹ Det är inte underligt med tanke på att Tikkanen hade Estlander som sin lärare och Vischer utgjorde stommen till examenslitteraturen i estetikstudierna.¹²² Vakkari har dessutom studerat Tikkanens läselista, och enligt den läste Tikkanen förutom *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen* också Ljunggrens *Framställning af de förnämsta estetiska systemerna* (1860) samt bl. a. Kant, Schlegel och Hegel.¹²³ Då Tikkanen i sin artikel ”Något om konstnärsbegåfning” skriver att *den sanna realismen* förenar realism med idealism, kan det tolkas som ett inslag av den idealrealistiska traditionen i hans text, istället för ett ”vacklande” mellan en föråldrad idealism och Gustave Courbets (1819–1877) realism.

Görts påpekar att man med termerna *realism* och *idealism* inte syftade på någon enskild stilbildning. Realismen var ingalunda reserverad Courbets riktning, vilket Konttinen verkar i praktiken utgå ifrån.¹²⁴ Görts framhäver att det inte är ”frågan om en enkel polaritet mellan dessa begrepp och vad de står för, eftersom ’naturesanning’ är ett gemensamt värdekriterium för bägge företeelserna.”¹²⁵ Westling påpekar att *realismen* hade under den idealrealistiska epoken en vidare innebörd än idag:

”Det enda det med säkerhet inte fick betyda var den drastiska och osköna typ av verklighetsåtergivning, som senare skulle komma att gå under beteckningen naturalism.”¹²⁶

¹²⁰ Estlander 1867, 125.

¹²¹ Vakkari 2007, 45.

¹²² *Uppgifter på fordringar till filosofiekandidat-examen inom filosofiska fakultetens historisk-filologiska sektion. 1884*, 8.

¹²³ Vakkari 2007, 32.

¹²⁴ Görts 1999, 144. Jfr Konttinen 1991, 85

¹²⁵ Görts 1999, 144.

¹²⁶ Westling 1985, 20.

Estlander uttrycker i boken om Runeberg sin syn på realismen, vilken motsvarar Westlings beskrivning av termens innebörd i den idealrealistiska estetiken:

”-- en naturtrogen efterbildning af verkligheten, sådan denna är sedd med idealistens öga, det är naturalistens utförande paradt med idealistens uppfattning och detta benämna vi realism --”.¹²⁷

Estlander såg *realismen* som en konst som förenar naturalistisk verklighetsskildring med en idealistisk uppfattning av ämnet. Enligt honom låg naturalismens utgångspunkt i den tekniska efterbildningen, medan idealismen grundade sig på den konstnärliga uppfattningen – idealiseringsprocessen – där konstnären med hjälp av fantasin gallrade det oväsentliga och framställde tingen i deras essentiella sköna gestalt.¹²⁸ Också Westermarck angav i sin artikel ”Den realistiska riktningen i den franska romanen” skillnaden mellan naturalismen och realismen ligga i naturalismens ”ringare grad af idealitet”.¹²⁹ I Estlanders och Tikkanens texter samt Westermarcks artikel innefattar termen *realism* alltså även en gnutta idealism.

Denna definition av realismen motsvarar mer idealrealismens realismbegrepp, såsom Westling beskriver den, än definitionen av realismen som idealismens och romantikens motsats, som det sena 1900-talets konsthistorieskrivning utgått ifrån. Detta kan ha varit en bidragande orsak till att Kontinen uppfattat Tikkanens och många andras syn på realismen och naturalismen under 1870- och 1880-talet som förvirrad eller vacklande mellan idealism och realism. Om man tolkar termerna om *sann*, *sund* eller *ädel realism* utgående från den idealrealistiska estetikens syn på realismen ter sig uttalandena inte alls så motstridiga.

¹²⁷ Estlander 1888, 44.

¹²⁸ Se Björkman 1988, 30–31.

¹²⁹ H-a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, FT 1884/II, 102.

Det sköna i konsten

En central del av den ”ädla realismen” var kravet på idealisering. Begreppet *idealisering* bör inte förväxlas med estetisering, salongskonstens sinnlighet, vilket ibland varit fallet i den tidigare forskningen. I sin doktorsavhandling framhäver Riitta Konttinen att naturalismen ansågs vara ”ful”, och att konstpubliken och etablissemangen krävde ”vacker” konst. Men hon definierar aldrig vad hon menar med dessa begrepp och skapar därmed ett förenklat motsatsförhållande mellan en radikal naturalism och en pittoresk idealism, som enligt henne representeras av konstetablissemangen, däribland Estlander och Tikkanen. Konttinen skriver att det var framförallt konstpubliken som ville ha ”vackra tavlor”, men att ”också kritikerna ansåg skönheten vara en väsentlig del av konsten”.¹³⁰ Hon beaktar inte att det handlar om två olika begrepp: att vilja ha ”vackra” tavlor med soliga motiv är inte liktydigt med idealrealismens skönhetsbegrepp. Konttinen redogör inte heller för skillnaden mellan idealism, akademisk konst och salongskonst. Detta är typiskt i 1900-talets konsthistorieskrivning. Man skapar en förenklad, polariserad bild av konstfältet, där all konst som inte definieras som radikal, anses vara sentimental, borgerlig salongskonst, som målades för kommersiella ändamål eller för att behaga etablissemangets och publikens antagna idealistiska, romantiska smak, vilken aldrig analyseras.¹³¹

Konttinen låter förstå att det finska etablissemangets idealism byggde på hegeliansk estetik, som gjorde en skarp åtskillnad mellan det natursköna och det konstsköna, av vilka det senare uppskattades högre, därför att det hade sitt ursprung i anden.¹³² Som jag tidigare påpekat ansåg Hegel ändå inte dessa två vara oförenliga, utan det sköna fanns redan i naturen och konstnären skulle bara lyfta fram det.

I sin artikel ”Något om konstnärsbegåfning”, som jag citerade ovan, framförde Tikkanen en motsvarande syn på det sköna som en del av verkligheten, att konstnären enbart ska

¹³⁰ Konttinen 1991, 205: ”Erityisesti taideyleisön väitettiin odottavan 'kauniita tauluja', mutta myös kriitikoiden mielestä kauneus kuului olennaisesti taiteeseen samoin kuin suuruus ja jalouskin.”

¹³¹ Jfr Lebensztejn 1996, 49–83; Jrf Lukkarinen 1996, 51–52.

¹³² Konttinen 1991, 71–72.

”förklara” dess sanning och skönhet utan att tillägga något extra. Detta motsvarar idealrealismens idealiseringsbegrepp. Runeberg, som Tikkanen citerar i sina artiklar¹³³, uttryckte en liknande syn på det sköna i konsten. Estlander skriver att Runebergs inställning till ”idealismen, sådan den öfvades och förfäktades på hans tid”, var att konstnären inte kan förbättra ”Guds lefvande skapelse”, eftersom den verkliga skönheten finns inuti tingen, i deras idé.¹³⁴ Med hjälp av porträttliknelsen visar Runeberg att konstnären nog kan ”skenbart försköna” sitt föremål, men inte så att han abstraherar det eller smyckar det med yttre prydnader ”t.ex. att dikta på norden sminket af hela söderns rikedom”.¹³⁵ Konstens uppgift är enligt Runeberg att ”förklara” naturens skönhet, det ”vill säga detsamma, som att låta det rent verkliga framstå befriadt från det oväsentliga, det icke nödvändiga” eller underordna det så att det inte distraherar åskådaren.¹³⁶ Estlander sammanfattar Runebergs, och samtidigt sin egen, syn på idealisering:

”Runebergs ståndpunkt är sålunda realismen, som förutsätter verkligheten, men vill att konsten skall idealisera henne, det är befria företeelsen från det icke till hennes väsen hörande, ’det icke nödvändiga’, men respektera hennes egendomlighet; ’icke gå utom föremålet’.¹³⁷

Enligt Estlander var sålunda redan Runeberg på sin tid kritiskt inställd till förskönande idealism. En likadan uppfattning framkom i den anonyma artikel som jag refererade i början av kapitlet, vars skribent ansåg realismen vara ”en nödvändig reaktion” mot ”den konstlade 1700-talskonsten”. Enligt den idealrealistiska konstsynen skulle ju naturen inte konstgjort förskönas, abstraheras eller förvandlas till något den inte var, vilket anhängarna av idealrealismen ansåg 1700-talskonsten göra. Den sköna idén i naturen skulle bara lyftas fram. Också Tikkanen tog i sina artiklar avstånd från en förlegad och falsk idealisering, ”detta uppsnyggande och förbättrande af naturen”¹³⁸. År 1883 skrev även C. G. Estlander i *Finsk Tidskrift*, under pseudonymen *Scylla och Charybdis*, att J. E.

¹³³ Se exempelvis J., ”Afsiktligheten i den moderna konsten”, HD 3.8.1884.

¹³⁴ Estlander 1888, 34.

¹³⁵ Estlander 1888, 35.

¹³⁶ Estlander 1888, 35.

¹³⁷ Estlander 1888, 36.

¹³⁸ J., ”Figurmåleriet på konstexpositionen I”, HD 10.9.1885.

Löfgren (1825–1884) ännu lever i ”den barnsliga tron att man skall måla vackert, för att behaga åskådaren”.¹³⁹ Därmed bör idealrealismens syn på *det sköna* i konsten inte uppfattas som ett direkt synonym till adjektivet *vacker*, och begreppet *idealisering* ska inte förväxlas med en estetiserande försköning.

Scylla och Charybdis

Fastän J. J. Tikkanens tidiga artiklar har drag av den idealrealistiska estetiken, kan Tikkanens och C. G. Estlanders konstsyn inte likställas. Riitta Konttinen behandlar dem ofta parallellt i sin avhandling, som två ”portvakter” som skyddade den finska konsten för den franska naturalismen. Hon menar att skillnaden främst var den, att Estlander utgick från en idealistisk konstsyn men blev med åren mer tolerant gentemot realismen, medan Tikkanen, som till en början försvarade naturalismen, blev allt mer konservativ.¹⁴⁰ Konttinen anser dessutom att Albert Edelfelts målningar, som Tikkanen förde fram som en föredömlig naturalism, och överlag de konstideal som Tikkanen framförde, inte var egentlig naturalism, utan ”naturalisminspirerad akademisk salongskonst”.¹⁴¹

Maria Görts har påpekat att ordet ”salongskonst” inte användes under det sena 1800-talet, och att man även i konstakademin kritiserade salongernas ”konst som producerades för att slå an på den breda publiken”.¹⁴² Konstakademin i Sverige förespråkade alltså inte det som vi kallar salongskonst. Också Tikkanen kritiserade ”salongskonsten” för fantasilöshet, publikfrieri och nyhetsmakeri. I sin recension av den internationella konstutställningen i Wien klagade Tikkanen inte enbart på avsaknaden av skapande i det moderna måleriet, utan han klagade också på att konstnärer som ”Meissonier, som slagit dörrarne på vid gavel för medelmåttan”, legionen av originalitetslösa ”kostymmålningar”.¹⁴³ Tikkanen medger faktiskt själv att Edelfelt ibland målar ”eleganta

¹³⁹ Scylla och Charybdis [Estlander], ”Bildande konst”, FT 1883/1.

¹⁴⁰ Konttinen 1991, 222–223.

¹⁴¹ Jfr Konttinen 1991, 214: ”Kysymys ei siis Edelfeltin ja suositellun maalaussuunnan kohdalla pohjimmiltaan ollutkaan varsinaisesta naturalismista, vaan pikemminkin naturalistisvaikutteisesta akateemistesta salonkimaalauksesta --”.

¹⁴² Görts 1991, 147.

¹⁴³ J., Från den internationella konstutställningen i Wien I”, HD 19.9.1882.

parisiskor” men påpekar att dessa ”lyxbilder” är mest för ”den köpande publiken”.¹⁴⁴ Det var inte dessa ”eleganta parisiskor”, som Tikkanen avsåg som exemplarisk naturalism, utan exempelvis Edelfelts målning *På havet* (1883).¹⁴⁵

En orsak till att Konttinen likställt Tikkanens och Estlanders konstsyn är säkert att hon antagit, att Estlander och Tikkanen står bakom pseudonymen *Scylla och Charybdis* i *Finsk Tidskrift*.¹⁴⁶ Hon anger inte någon källa för sitt antagande. I

pseudonymförteckningar anges *Scylla och Charybdis* däremot vara C. G. Estlander och Jac. Ahrenberg och eventuellt andra redaktörer i *Finsk Tidskrift*. Tikkanens namn nämns inte ens. Enligt Salavas och Hirvonens pseudonymförteckningar står faktiskt Helena Westermarck bakom pseudonymen Chbds [Charybdis] i *Finsk Tidskrift* år 1887.¹⁴⁷ Det verkar osannolikt att Tikkanen skulle ha skrivit konstrecensioner tillsammans med Estlander under första hälften av 1880-talet, eftersom Tikkanen var då långa perioder utomlands och i deras korrespondens finns inte ett enda omnämnande av *Scylla och Charybdis*. Däremot skriver de nog om andra artiklar som Tikkanen skrivit till *Helsingfors Dagblad* och *Finsk Tidskrift*.¹⁴⁸

Diskussioner om *Scylla och Charybdis* förekommer däremot i Estlanders korrespondens med Helena Westermarck. I ett brev från december 1882 frågar han Westermarck, om hon skulle vilja recensera Konstföreningens utställning i *Finsk Tidskrift*, med fokus på Edelfelts tavlor och Löfgrens verk, då han själv är upptagen med tidskriften och Ahrenberg är bortrest (vilket tyder på att de två vanligtvis skrev konstrecensionerna). Estlander erbjuder Westermarck möjligheten att skriva under pseudonymen *Scylla och Charybdis* utan att någon annan ska få veta om det.¹⁴⁹ Hennes svar har inte bevarats, men ur Estlanders följande brev framgår att hon tydligen avböjde, eftersom hon inte ville

¹⁴⁴ J., ”Figurmåleriet på konstexpositionen I”, HD 10.9.1885.

¹⁴⁵ Se J. J. Tikkanen. ”Hr A. Edelfelts exposition”, FT 1883/II, 362, 364.

¹⁴⁶ Konttinen 1991, exempelvis 86, 210, 240.

¹⁴⁷ Se Maija Hirvonens *Salanimet ja nimimerkit* (2000) och L. A. Salavas *Kirjallisia salanimiä ja nimimerkkejä* (1960).

¹⁴⁸ Se Tikkanen till Estlander. SL5A.

¹⁴⁹ Estlander till Westermarck 4.12.1882. SL5A.

”kännas vid någon delaktighet i Scyllas och Charybdis uttalanden”¹⁵⁰, kanske för att hennes konstsyn och sätt att skriva om konst skilde sig en hel del från *Scyllas och Charybdis* sedvanliga stil.¹⁵¹ Därmed är det högt sannolikt att Estlander själv skrivit recensionen av Konstföreningens årsutställning med kommentaren om att Löfgren ännu tror att man ska måla vackert för att behaga publiken.¹⁵² Estlander gjorde ett nytt försök år 1886, då Westermarck inte längre själv deltog i expositionen, och poängterade att saken kan bli dem emellan, att hon kan skriva under ett pseudonym så att tidskriften tar ansvar för de åsikter hon framför. Han avslutar sitt brev med att uttrycka sin tillit till hennes ”sakkunskap och sansade uppfattningssätt”.¹⁵³ Tydligen skrev Westermarck denna gång en recension i *Finsk Tidskrift*, som utkom år 1887, under pseudonymen *Chrbds*, eftersom händelsen registrerats i pseudonymförteckningarna.

I och för sig är Konttinen beskrivning av *Scylla och Charybdis* som konstlivets ”portvakter” träffande, då namnet *Scylla och Charybdis* kommer från två sjömonster i den grekiska mytologin som vaktade Messinasundet mellan Italien och Sicilien. Men dessa konstens portvakter var inte Tikkanen och Estlander, som Konttinen trott. Precis som Messinasundets obskyra vattenvirvel och farliga klippor, är det svårt att fastställa vem *Scylla och Charybdis* egentligen var. Troligen stod Estlander och Ahrenberg för det mesta bakom pseudonymen, men skribenten kunde vara vem som helst, som Estlander erbjudit att skriva. Idén med pseudonymer var förstås att privatpersoner inte behövde riskera sin position och sina vänskapsband inom de små konstkretsarna, utan kunde tryggt kritisera konsten som en anonym representant för en tidning.

Konttinen antagande att den konstsyn som framkommer i *Scylla och Charybdis* konstrecensioner skulle representera Tikkanens konstsyn, har alltså visat sig vara ett felaktigt antagande. Ur Tikkanens brev till Estlander (Estlanders brev till Tikkanen har inte bevarats) framgår att de hade något olika uppfattningar om idealismen och naturalismen, men också om konstkritiken och konstvetenskapen. Breven är från den tid

¹⁵⁰ Estlander till Westermarck 20.12.1882. SL5A.

¹⁵¹ Jfr Konttinen 1991, 93.

¹⁵² *Scylla och Charybdis*, ”Öfversigt”, FT 1883/I.

¹⁵³ Estlander till Westermarck 24.11.1886. SL5A.

då Tikkanen reste till München för att studera konst vid konstakademin där, eftersom han övervägde konstnärshandloven. Han bestämde sig dock för att bli konsthistoriker och kritiker men ansåg konstnärshandloven i alla fall vara till stor nytta, då det gav honom en större insikt i konstskapandet och dess utmaningar. Han ansåg att konstvetaren och konstkritikern skulle försöka bedöma konsten enbart utgående från hur konstnären lyckats med att genomföra verket och inte bedöma valet av konstriktnings. Tikkanen försvarade överlag den realistiska bildkonsten mot en idealistisk och teoretisk konstsyn.¹⁵⁴

Också i sina konstartiklar försvarade Tikkanen naturalismen mot den äldre idealistiska och romantiska konsten. En (tysk) akademisk idealism som dränker "det individuella lifvet i abstraktionens döda haf" lyfts fram som naturalismens antites.¹⁵⁵ Han kritiserar särskilt det att man i konstskapandet utgick från en "abstrakt tanke eller romantisk känsla" istället för egna observationer.¹⁵⁶ Men då han år 1882 skrev från den internationella konstutställningen i Wien, konstaterar han att också tyskarna hade övergått till naturalismen. "Man har upphört att syssla med filosofi och romantik; man har nyktrat till så att säga. Man har satt verklighet i stället för abstraktion."¹⁵⁷

Enligt Tikkanen är naturalismen också en motreaktion mot konventionerna i den akademiska traditionen: "Naturalisten erkänner ingen konventionel skönhetsregel, om än så helgad af traditionen, och det är hans storhet att kunna nå den starkaste konstnärliga

¹⁵⁴ Jfr J. J. Tikkanen till C. G. Estlander. 13.8.1881. SLISA: "Min tro är den, att kritiken ej bör söka ställa hinder för tidsriktningen. Jag skulle önska säga till hvarje konstnär: var idealist eller realist, ja var "ein ganz gemeiner naturalist", alt såsom din konstnärliga instinkt det bjuder, blott han är med allvar, öfvertygelse och förmåga. –Jag har här i Tyskland, gud nåde oss, fått höra mer än nog om konstens förfall genom realismen, men jag undrar hvem af desse ökenpredikanter skulle velat råda Brouwer att måla madonnor à la Rafael och icke fyllbultar, som han gjort, och hvilka trotsdem und alldem skråla hans snille kring verlden.

Jag vet blott jag att egen naturåskådning och icke imitation är konstens grund, glasögonen, slipade i Rafaels skola, må vara än så förskönande. Kanske skola mina funderingar förefalla Farbror nihilistiska. Har jag orätt, så kan jag endast säga, att man är ung blott en gång."

¹⁵⁵ J., "Afsiktligheten i den moderna konsten" HD 3.8.1884.

¹⁵⁶ J., "Från den internationella konstutställningen i Wien III", HD 15.10.1882.

¹⁵⁷ J., "Från den internationella konstutställningen i Wien I", HD 19.09.1882.

verkan blott genom kraften af sin framställnings enkla sanning.”¹⁵⁸ Tikkanen berömmar naturalisterna för att de inte följer färdiga scheman utan studerar livet som det är, men samtidigt klagar han över att naturalisterna ofta ”stannar vid ytan af kläderna, utan att tränga till ’anden i naturen’”. Han antar att utomhusmåleriet bidrar till denna tendens, men anser ändå att ”i allmänt taget, nutidens bästa konstverk äro naturalistiska”.¹⁵⁹

År 1883 var Tikkanen tillbaka i Finland medan Estlander befann sig i Paris. Tikkanen skrev då en konstrecension av Edelfelts exposition för *Finsk Tidskrift*. Artikeln låter som ett försvarstal för den naturalistiska konsten. I artikeln förklarar Tikkanen ingående förkortningen i Albert Edelfelts målning *På havet*, som den finska konstpubliken tydligen inte förstått sig på utan trott bero på konstnärens okunskap. Han redogör utförligt för hur principen med förkortningar fungerar. Han förklarar också att båten faktiskt kan ha sådana blå nyanser i naturljus på grund av reflexioner som kväver föremålens egna lokalfärger.¹⁶⁰ Dagens forskare är förstås vana vid naturalistiska och impressionistiska målningar samt fotografier och glömmer kanske därför lätt, hur revolutionerande det naturalistiska utomhusmåleriet måste ha sett sig för den tidens konstpublik. I vår tid kan Edelfelts målningar kännas konventionella, men Tikkanen och den finska konstpubliken såg Edelfelt som en representant av ”den moderna naturalistiska trosbekännelsen, hvars grundsats är ett fördomsfritt och förutsättningslöst studium af naturen”¹⁶¹.

Följande år publicerade Tikkanen artikeln ”Afsiktligheten i den moderna konsten”. Konttinen tolkar denna som ett ställningstagande mot naturalismen och sätter likhetstecken mellan Tikkanens bruk av ordet ”afsiktlighet” och den naturalistiska riktningen.¹⁶² Egentligen är artikeln en skrift mot all slags effektsökeri i konsten. I artikelns första del kritiserar Tikkanen den tyska idealismen, som han anser vara sökt och

¹⁵⁸ J., ”Figurmåleriet på konstexpositionen I”, HD 10.9.1885.

¹⁵⁹ J., ”Från den internationella konstutställningen i Wien III”, HD 16.10.1882.

¹⁶⁰ J. J. Tikkanen. ”Hr A. Edelfelts exposition”, FT 1883/II, 364.

¹⁶¹ J. J. Tikkanen. ”Hr A. Edelfelts exposition”, FT 1883/II, 364.

¹⁶² Konttinen 1991, 223.

onaturlig, samt ytliga och översöta genremålningar. Nu, menar han, har motståndet mot denna konst slagit över i ”hänsynslös naturalism”¹⁶³:

”Men naturalismen sjelf, är den så h. o. h. fri från doktrinär afsiktlighet? [--] Och den yttersta venstern bland naturalisterne affekterar en barbarisk råhet i känslan, då de visa ett suveränt förakt för skönheten, då de tvertom med förkärlek uppsöka det fula och fränstötande samt i framställningssättet eftersträfvat det råa och krassa, så ligger icke här i afsiktlig opposition mot traditionella, mot den akademiska idealismen och den så kallade goda smaken, och är detta icke tillika ett effektmedel, som visat sig verksamt? Kan man icke väcka uppseende genom skönhet, så går det måhända genom motsatsen. Det är åtminstone lättare.”¹⁶⁴

Det Tikkanen här kritiserar är att de samtida konstnärerna ofta är ”alltför polemiska” och påverkade av ”ensidiga teorier”, samt att konstriktningen slagit över från en ytterlighet till en annan: att konstnären medvetet söker det fula och undviker det sköna.¹⁶⁵ Som exempel på vad konsten istället borde eftersträva, citerar han Runebergs ord om talltrasten: ”Och medvetslöst och utan reglers tvång Du tänker vishet och du talar sång”.¹⁶⁶ Tikkanen anser att konstnären ska få ”obekymrat söka det han finner gott och skönt” och visa sina visioner:

”-- om de äro värda att fångas i bild eller visa oss hvad han förmått se i naturen. Ty naturen är oändligt rik och skön, men hon öppnar sina skatter blott för den som har öga att se ock sinne att förstå dem.”¹⁶⁷

Riitta Konttinen anser Tikkanens uttalanden vara motstridiga. Hon utgår från att Tikkanen i grunden var en idealist som inte kunde uppskatta naturalismen, och att Tikkanens försvar av naturalismen främst berodde på att han inte ville bli stämplad som

¹⁶³ J., ”Afsiktligheten i den moderna konsten”, HD 3.8.1884.

¹⁶⁴ J., ”Afsiktligheten i den moderna konsten”, HD 3.8.1884.

¹⁶⁵ J., ”Afsiktligheten i den moderna konsten”, HD 4.8.1884; J., ”Figurmåleriet på konstexpositionen II” 20.9.1885.

¹⁶⁶ J., ”Afsiktligheten i den moderna konsten”, HD 3.8.1884.

¹⁶⁷ J., ”Afsiktligheten i den moderna konsten”, HD 4.8.1884.

en bakåtsträvar.¹⁶⁸ Jag tror att Tikkanens uttalanden visar sig i Konttinens ögon som motstridiga, för det första för att hon felaktigt trott *Scylla och Charybdis* vara Estlander och Tikkanen, för det andra för att hon tolkat hans uttalanden utgående från sin tids historieskrivnings definitioner av termerna naturalism, realism och idealism, istället för det historiska bruket av termerna. Som det konstaterades i inledningen, har den tidigare konsthistorieskrivningen i hög grad, utgående från den franska konsten, skapat en polariserad bild av konsten från 1800-talets andra hälft med en styv indelning i konservativ och avantgardistisk konst, vilket kanske också bidragit till Konttinens tolkning av Tikkanens konstsyn.

Konttinens tolkning av Tikkanens konstsyn bottnar säkert också i att hon utgått från att det finska konstfältet var delat i två läger: å ena sidan de kvinnliga konstnärerna, däribland Westermarck, som representerade den radikala (sanna) naturalismen och som stod utanför ”den offentliga diskursen”, och å andra sidan de idealistiska manliga ”portvakterna” till vilka hon räknar både Estlander och Tikkanen.¹⁶⁹ Denna förenklade uppställning innebär att Konttinen utgår från att det fanns *ett* idealistiskt läger med *en* idealistisk konstsyn och *ett* realistiskt/naturalistiskt läger med *en* realistisk konstsyn. Men att Westermarck ombads att publicera i *Finsk Tidskrift* och fick till och med lov att använda pseudonymen *Scylla och Charybdis* och faktiskt åtminstone en gång publicerade under pseudonymen *Chbds*, visar att Westermarck inte stod helt utanför ”den offentliga diskursen”, och att Konttinens polariserade syn på konstfältet i Finland under 1880-talet inte helt stämmer.

Som det tidigare konstaterats, användes termerna realism och naturalism ofta parallellt under 1870-talet och ofta ännu under 1880-talet.¹⁷⁰ Det att termerna användes om vartannat betyder inte nödvändigtvis att skribenterna inte visste vad de talade om. En sådan tankegång utgår från att en klar definition av riktningarna är inbyggda i termerna.

¹⁶⁸ Konttinen 1991, 87–88. Jag ser inga bevis för att Tikkanen skulle ha anammat naturalismen via Edelfelt, framför allt då Tikkanen var en stor del av tiden utomlands och kan lika väl ha format sin åsikt under sina studier i München.

¹⁶⁹ Konttinen 1991, 90–91, 95.

¹⁷⁰ Se Westling 1985, 20.

Men termerna i sig berättar inte vad skribenterna avsåg. Konstriktningar och konstteorier är konstruktioner som varierar med tiden, och därför måste forskaren försöka utreda vilken slags konst skribenterna syftade på då de brukade en viss term, vad de ansåg vara kriterierna för att bruka termen samt det nätverk av uppfattningar och värderingar som de förknippade med termen.

Jag anser det överhuvudtaget inte särskilt konstruktivt att bedöma historiska personers konstsyn utgående från senare rigida definitioner av riktningar, som ofta baserar sig på enstaka personers teoretiska skrifter eller verk, som staplats i hög för att skapa en kanon – en doktrinär indelning av konstens utveckling i de på varandra följande riktningarna romantik, realism, naturalism och impressionism. Denna kanon är en konstruktion av senare historieforskning och lämpar sig nödvändigtvis inte särskilt väl för att analysera och beskriva konsten i Norden eller enstaka personers konstsyn. Jag avslutar detta första kapitel med en analys av hur Estlander och Tikkanen brukade termerna *realism* och *naturalism*.

Realismen och naturalismen enligt Tikkanen och Estlander

Som jag konstaterade tidigare i detta kapitel, kunde C. G. Estlander mer korrekt beskrivas som idealrealist än idealist, dels för att *idealism* är en tidsmässigt omfångsrik term som kan ge en missvisande bild av Estlanders konstsyn, dels för att Estlander ingalunda totalt motsatte sig realismen, utan förespråkade en konst som kombinerade realistisk verklighetsåtergivning med den idealistiska estetikens principer. Estlander använder ofta termen *realism*, i regel i kombination med positiva adjektiv, såsom *ädel realism* eller *sann realism*. I en recension nämner han Shakespeare, Goethe och Runeberg som ”de stora äkta realisterna”, för i deras verk är karaktärerna realistiskt återgivna, men också för att de samtidigt har kunnat urskilja ”det väsentliga och bestående” i verkligheten och därmed ge en ”förklaring af lifvet”.¹⁷¹ Estlanders realismbegrepp motsvarar alltså inte den nutida definitionen av termen utan snarare idealrealismens realismbegrepp. Estlander nämner Werner Holmberg (1830–1860), Hjalmar Munsterhjelm (1840–1905), Berndt

¹⁷¹ C. G. E., ”I bokhandeln” FT 1884/II, 135.

Lindholm (1841–1914), Hippolyte Flandrin samt Edelfelts målning *Drottning Blanka* (1877) bland konstnärer och verk som han ansåg vara, i sin ”ljusa syn på tingen”, jämförbara med Runebergs poesi.¹⁷²

Också J. J. Tikkanen använder termen *sann realism* i sin första artikelserie ”Något om konstnärsbegåfning”, men det framkommer inte vilka konstverk eller konstnärer han avser med termen. I sina senare artiklar använder han mest termen *naturalism* och då hänvisar han till bland andra Albert Edelfelts, Jules Bastien-Lepages, Adolph Mentzels (1815–1905), Wilhelm Leibls (1844–1900) och Francesco Paolo Michettis (1851–1929) verk, vilka han beundrade stort. I Tikkanens artiklar förknippas naturalismen med valörmåleri där konstnären, utgående från sina egna iakttagelser, avbildar naturen sanningsenligt och ärligt. Naturalismen kontrasteras mot den tidigare romantiska och idealistiska akademiska konsten, där man följde traditionella konventioner exempelvis gällande komposition och skapade bilderna utgående från idéer i stället för naturstudium.¹⁷³

Därför är det intressant att Tikkanen i sina brev till Estlander använder nästan enbart termen *realism*. Bland de bevarade breven finns i vissa fall förutom det avsända brevet även ett utkast till det. I dessa kan man se vilka ändringar Tikkanen gjort innan han skickade brevet. I ett utkast till ett brev till Estlander från 1882 skiljer han mellan realism och naturalism, vilket han inte gör i det slutliga brevet. I utkastet står det:

”När man talar om förrenässansens realism, så måste man ihågkomma, att här alldeles icke är fråga om naturalism i holländsk eller modern mening. Det var främst blott ett studium af de individuella formföreteelserna i i karaktäristikens intresse samt utveckling af de tekniska hjälpmedlen. Man förblev städse inom de stora italienska ideella konstreglerna, ngt verkligt naturalistiskt studium af naturens obetydligare företeelser,

¹⁷² C. G. E. [Estlander] 1903, 8, 29.

¹⁷³ Se J. Tikkanen, ”Michetti”, FT 1881/II, 449, 451, 153; J., ”Från den internationella konstutställningen i Wien II”, HD 21.9 1882; J., ”Från den internationella konstutställningen i Wien III”, HD 15.10 1882; J., ”Figurmåleriet på konstexpositionen II”, HD 20.9.1885.

detaljstudium, undersökning af luft, ljus- (med ofvannämnda undantag) och färgfenomenen samt ngn egentlig stoffkaraktäristik -- kommo då nästan alls icke i fråga.”¹⁷⁴

I det slutliga brevet till Estlander har han valt att använda enbart termen *realism*: ”I allmänhet är 1400-talets realism ngt helt annat än den holländska och den moderna.” Därtill har han utbytt frasen ”ngt värkligen naturalistiskt studium af naturens obetydligare företeelser” till orden ”en naturalistisk komposition”.¹⁷⁵ I utkastet skiljer han alltså mellan *realismen* i den italienska tidiga renässanskonsten och *naturalismen*, som den holländska (1600-talskonsten antar jag) och den samtida (realistiska) konsten representerar. Skillnaden här mellan realismen och naturalismen ligger i att den förra byggde på ”de stora ideella konstreglerna”¹⁷⁶, medan naturalismen är liktydigt med ”studium af naturens obetydligare företeelser, detaljstudium”, undersökning av luft, ljus- och färgfenomenen samt ”stoffkaraktäristik”.¹⁷⁷

I likhet med Estlander och Helena Westermarck använder Tikkanen alltså termen *realism* om en konst som i viss mån baserar sig på naturstudium men som samtidigt utgår från den idealistiska estetiken. Men som det framgår ur det slutliga brevet, kunde termen också appliceras på samtida konst, som då och senare ofta kallats för naturalism. Detta stämmer överens både med Maria Görts påstående, att termen realism allmänt inte brukades som en benämning på en viss konstriktning och Sten Björkmans upptäckt, att Estlander ofta brukade termen *realism* för att beskriva mimetisk konst.¹⁷⁸ Denna vida användning av termen *realism*, som kan innefatta olika realistiska konstriktningar, däribland *naturalismen*, motsvarar också definitionen av termen i dagens forskning.

Det var inte ovanligt att innefatta både det holländska 1600-talsmåleriet och den moderna realistiska konsten i termen naturalism eller realism. Redan år 1860 definierade

¹⁷⁴ Tikkanen till Estlander (utkast), 15.2.1882. SLSA.

¹⁷⁵ Tikkanen till Estlander, 16.2.1882. SLSA.

¹⁷⁶ I utkastet heter det ”de stora italienska ideella konstreglerna” men i den slutliga versionen har Tikkanen utelämnat ordet ”italienska”. Tikkanen till Estlander (utkast) 15.2.1882. SLSA; Tikkanen till Estlander 16.2.1882. SLSA.

¹⁷⁷ Tikkanen till Estlander (utkast) 15.02.1882. SLSA.

¹⁷⁸ Görts 1999, 144; Björkman 1988, 28–29. HU.

Théophile Thoré-Bürger (1807–1869) den holländska konsten som ”naturalistisk” i *Musées de la Hollande*, 2. vol. (1858–1860). Han kontrasterade den holländska (och flamska) ”naturalismen” med den italienska idealistiska konsten, precis som Tikkanen gjorde i ett brev till Estlander, där han kontrasterade Brouwers fyllhundar med Rafaels madonnor.¹⁷⁹ Thoré-Bürger hade faktiskt illustrerat skillnaden mellan den italienska idealistiska konsten och den holländska realistiska konsten med att jämföra kvinnoporträtt av Rafael och Rembrandt (1606–1669). Han beskriver skillnaden såhär:

”L’un [Rafaels porträtt] a vu l’humanité abstraite, sous les symboles de Vénus et de Vierge, d’Apollon et de Christ; l’autre [Rembrandts porträtt] a vu directement et de ses propres yeux, une humanité réelle et vivante.”¹⁸⁰

ten Doesschate Chu påpekar att Thoré-Bürger ingalunda var den enda som framhävde skillnaden mellan gammal italiensk idealism och modern holländsk realism: denna antites var allmän vid mitten av 1800-talet.¹⁸¹ Jag kommer att återvända till temat i kapitel III.

Ur Tikkanens senare artiklar framkommer att hans konstideal var ganska olik Estlanders. Tikkanen kritiserade Jean-Louis Ernest Meissoniers (1815–1891) och åtminstone delvis Adolph Tidemans (1814–1876) målningar, som Estlander beundrat.¹⁸² I sin brevväxling diskuterade de också Rafael (1483–1520), vars idealistiska konst Tikkanen först förhöll sig skeptisk till, tills han studerat dem mer ingående i Italien och måste då medge att Rafael i alla fall var en fantastisk konstnär.¹⁸³ Deras olika uppfattning framkommer framför allt i ett brev till Estlander, där Tikkanen skriver att han upplevde att han nära nog tvangs mot sin vilja att kritisera Edelfelts konst i sin recension av Edelfelts

¹⁷⁹ Om Thoré-Bürger se ten Doesschate Chu 1974, 12; Tikkanen till Estlander 13.08.1881. SLSA.

¹⁸⁰ ten Doesschate Chu 1974, 13.

¹⁸¹ Bland andra Pierre Joseph Proudhon och Taine odlade antitesen. ten Doesschate Chu 1974, 13.

¹⁸² J., ”Från den internationella konstutställningen i Wien I”, HD 19.9.1882; J. ”Figurmåleriet på konstexpositionen II”, HD 20.9.1885; Om Meissonier se Estlanders 1867, 200; Om Tideman se Scylla & Charybdis ”Öfversigt”, FT 1881/II, 412.

¹⁸³ Tikkanen till Estlander. 16.2.1882. SLSA.

utställning i *Finsk Tidskrift*.¹⁸⁴ Som framkommit prisar Tikkanen Edelfelts konst i artikeln och försvarar hans naturalism. Men i slutet av artikeln är idealistisk retorik och kritiska kommentarer inbakade i stycken där Tikkanen egentligen försvarar Edelfelts naturalism, såsom kommentaren: ”Det är möjligt att hr Edelfelt ej besitter hela den poetiska finkänslighet, som härtill varit af nöden.”¹⁸⁵ Han nekar alltså inte att Edelfelt saknar den poesi som målningar tidigare ofta besatt, men antyder i en bisats att kravet på poesi i konsten är föråldrat. Artikelns sista mening ger intryck av ett försök att klä Edelfelts konst i den idealistiska estetikens dräkt:

”Ty om han också fortfarande hängifver sig åt det fängslande studiet av ljus- och luftfenomenen, så finner man likväl i hans senaste bilder en bestämd sträfvan att fasthålla och förklara det väsentliga eller bestående, formen, som är grundlaget för ljusets och färgens tillfälliga spel.”¹⁸⁶

Jag är inte ens säker på att Tikkanen riktigt förstod Estlanders konstsyn på djupet. I ett brev till Estlander förklarar han sin egen konstsyn:

”Mig synes att en konst i första rummet bör vara sann, för det andra liffull; det är den lefvande bilden som gör konsten till konst. Abstraktion, antingen i form af idealisering eller idealism, är konsten främmande, ja motsatt. –Vi måste börja från början, lära oss att se själfva. Ha vi en gång en egen naturåskådning och ett motsvarande formspråk, så låt i Herrens namn, oss sträfva mot idealets höjder.”¹⁸⁷

Tikkanen verkar inte vara riktigt på det klara med vad begreppen idealisering och idealism betyder i den hegelianska traditionen. Hegel, Estlander och Runeberg framhävde att idealiseringen inte fick övergå i abstraktion. Christer Westling för fram att begreppen *levande* och *livfull* var centrala också i idealrealismen och hörde samman med kraven på

¹⁸⁴ Tikkanen till Estlander. 15.11.1883. SLSA.

¹⁸⁵ J. J. Tikkanen, ”Hr A. Edelfelts exposition” FT 1883/II, 366.

¹⁸⁶ J. J. Tikkanen, ”Hr A. Edelfelts exposition” FT 1883/II, 367.

¹⁸⁷ Tikkanen till Estlander. 30.12.1881. SLSA.

individualitet och plasticitet.¹⁸⁸ Men Tikkanen sätter likhetstecken mellan idealism, idealisering och abstraktion. Han medger i brevet att han ännu är ”oviss i många frågor”, och i korrespondensen med Estlander kommer det fram att han under sin utlandsvistelse försummade läsningen av konstteori i sin iver över det praktiska studiet av konst. Överlag visar hans brev från Tyskland på en mycket frän attityd mot den teoretiska estetiken, ”det i och för sig rotlösa spekulerandet öfver skönhetens begrepp och lagar”, som han kallar det.¹⁸⁹ Därmed verkar Johanna Vakkaris tolkning vara riktig, nämligen att de inslag av idealistisk estetik som förekommer i Tikkanens tidiga artiklar mest är spår av ett ytligt inflytande från professorn på den unga studenten.¹⁹⁰ Men det är möjligt att Kontinen också har rätt i sitt påstående att Tikkanen skärpte sin attityd mot naturalismen vid mitten av decenniet då han återvänt till Finland.

Christer Westling hävdar i sin avhandling att den generation som konstkritikern Georg Nordensvan och Georg Brandes, men också Tikkanen, Westermarck och Edelfelt, tillhörde saknade förutsättning att förstå den hegelianska idealismen. De hade ofta aldrig läst Hegel och missuppfattade ibland både Hegel och Vischer. Maria Vainio-Kurtakko citerar faktiskt i sin doktorsavhandling *Idyll eller verklighet? Albert Edelfelt och Gunnar Berndtson i det moderna genombrottets ambivalens* (2010) ett brev från Edelfelt till sin mor år 1879, där han ger utlopp för sin desperation över att han inte delar Estlanders konstsyn. Estlander hade uppmanat Edelfelt att hålla sig till ”idealet”, men Edelfelt kunde inte förstå uppmaningen: ”Skulle han ha sagt – Håll dig till Gud, till din mor, till arbetet – der kan du ha tröst! – men idealet hvad är idealet, hvar är idealet, hvar hvar – i Fischers [sic!] esthetik!?!”¹⁹¹ Edelfelt förstod helt enkelt inte vad Estlander menade med *idealet*. För honom var det ett abstrakt och föråldrat begrepp, ett tomt slagord.

Enligt min uppfattning finns det inte nödvändigtvis något motstridigt eller opportunistiskt med att Tikkanen förhöll sig kritisk till *en del aspekter* av naturalismen och därmed vissa naturalistiska verk, men inte hela riktningen som sådan. Jag tolkar Tikkanens uttalanden

¹⁸⁸ Westling 1985, 20.

¹⁸⁹ Tikkanen till Estlander, 13.8.1881. SLSA.

¹⁹⁰ Vakkari 2007, 45.

¹⁹¹ Albert Edelfelt till Alexandra Edelfelt 17.5.1879 citerat i Vainio-Kurtakko 2010, 86.

som att han i princip inte hade något emot friluftsmåleriet, naturalisternas ”friska natursinne” och omedelbarhet, såsom det tog sig uttryck i bland andra Edelfelts, Bastien-Lepages och Menzels konst. Han ansåg naturalismen vara en ”nödvändig reaktion mot den akademiska konventionalismen.”¹⁹² Istället för att utgå från konventioner, utgick naturalisten från empiriskt studium av naturens former, perspektiv, ljus- och färgfenomen. Men fokuserandet på det yttre medförde också risken för ytlighet. Enligt Tikkanen hade motreaktionen i vissa fall gått för långt, vilket lett till en doktrinär ensidighet och effektsökeri inom den naturalistiska konsten.

Istället för att fördöma J. J. Tikkanens konstsyn utgående från dagens kategorier, är det i mitt tycke mer konstruktivt att *analysera vad* Tikkanen och de andra skribenterna ansåg vara utmärkande för naturalismen, och *vilka aspekter av naturalismen* som de inte kunde acceptera och *varför*. Vad menade Tikkanen med att naturalistiska målningar tenderade ofta att bli ytliga? Knappast precis idealismens tanke om att konstnären skulle fånga föremålets idé, dess inre essens.

I detta kapitel gjorde jag en första studie av naturalismdebatten. Mitt syfte var att försöka bättre *förstå* debattinläggen med hjälp av begreppsanalys och därtill hörande rekonstruktion av begreppens idéhistoriska kontext. Jag identifierade idealrealismen, såsom Christer Westling definierat den inom litteraturhistoria, som den tradition som Estlander utgick från i sina debattinlägg. Även om idealrealistiska begrepp förekom också i Tikkanens texter, verkade dessa vara ganska ytligt förankrade i hans tänkesätt, eftersom han inte verkade förstå den hegelianska idealismen på djupet. Dessutom hade Tikkanen meningsskiljaktigheter med Estlander i fråga om idealismen och naturalismen i konsten samt den teoretiska och empiriska konstvetenskapen.

I nästa kapitel återvänder jag till Helena Westermarcks artikel ”Den realistiska riktningen i den franska romanen” för att studera, hur hon presenterar och definierar naturalismen. Jag kommer också att mer djupgående analysera skribenternas syn på naturalismen som

¹⁹² J., ”Från den internationella konstutställningen i Wien I”, HD 19.9.1882

konstriktning och teoretisk världsåskådning – *vad* i naturalismen de ansåg vara problematiskt och *varför*.

III. Naturalismens problematik

Mot en definition av naturalismen

För J. J. Tikkanen verkar naturalismen i första hand handla om en frigörelse från den traditionsbundna och teoretiskt lagda akademiska konstens konventioner samt en verklighetsfrämmande romantisk konst. Han menar att naturalisterna vill frigöra sig från traditionens barlast och ägna sig åt ”fördomsfritt och förutsättningslöst studium af naturen”¹⁹³. I ett brev till C. G. Estlander som jag redan tidigare citerat skriver Tikkanen ”– Vi måste börja från början, lära oss att se själfva.”¹⁹⁴

Synen på naturalismen som ett empiriskt, fördomsfritt studium av naturen förekommer också i Helena Westermarcks artikel ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”. Även här får romantiken stå för det ålderdomliga som den nya konsten revolterar mot, då Westermarck tagit vara på Brunetières kritiska kommentarer av romantiken, exempelvis då de visuella skildringarna i *Madame Bovary* jämförs med romantikens bildliga scener. I artikeln hävdas att funktionen av denna metod i de romantiska romanerna var främst att ”få in i berättelsen ett pittoreskt och beskrivande element”, likt en retorisk figur, medan metoden i *Madame Bovary* hade ett djupare syfte. Genom att utförligt beskriva sinnesintryck som återgav karaktärernas känslor, minnen och drömmar, kopplade Flaubert karaktärens själsliv till deras omgivning.¹⁹⁵

¹⁹³ J. J. Tikkanen. ”Hr A. Edelfelts exposition”, FT 1883/II, 364.

¹⁹⁴ Tikkanen till Estlander. 30.12.1881. SLSA.

¹⁹⁵ H-a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, FT 1884/II, 104–105. Westermarck skriver också om konstkritikern Montéguts analys av *Madame Bovary* som en satirisk sedemålning av romantiken, jämförbar med *Don Quichotte*, vars avsikt är att förlöjliga romantikens orealistiska kärlekshistorier och deras naiva idealiserande av passionerad kärlek. Brunetière och Westermarck framställer romantiken som moraliskt dubiös genom att kontrastera ”passionens moral” i romantiken med ”hvardagslivets moral” (i realismen). (H-a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, FT 1884/II, 103; Jrf Brunetière 1883, 164–165.)

Westermarcks hänvisning till det måleriska, tavellika i den naturalistiska romanen *Madame Bovary* beror inte på att Westermarck var konstnär, utan det var en allmänt förekommande jämförelse (jfr s. 25–26). De täta parallellerna mellan den naturalistiska bildkonsten och romankonsten var säkerligen ingen slump, utan avslöjar en grundläggande princip eller utgångspunkt i den naturalistiska konsten: en strävan att skildra världen såsom den enskilda individen upplever den genom sina sinnen, framför allt synsinnet. Westermarck skriver om *Madame Bovary*:

”Författaren [Flaubert] är här sjelf frånvarande. Genom bilden uttrycker han det inre förhållande, som existerar mellan den handlande personens känslor och sinnesintryck, ofta äfven hans moraliska tillstånd. Denna vevverkan mellan människan och naturen berättigar realisten att framställa icke blott människan och hennes historia, utan jemväl den natur och den omgifning, i hvilken hon lefver.”¹⁹⁶

Idén om att skildra världen utifrån in, så att säga, är närmast motsatt den hegelianska idealismens världssyn, enligt vilken världen består av *ande* eller *idé*, och den yttre världen som sinnena förnimmer är bara ”andens gestaltning i materia”, som Westling uttryckt det.¹⁹⁷ För att visualisera det skönas idé skulle konstnären greppa tingens essentiella väsen, inte imitera den föränderliga ytan vilket naturalisterna gjorde. Som Westling påpekat, var imitation av naturen, enligt Hegels synsätt, ”en omväg för geniets direktkontakt med det absoluta”.¹⁹⁸ Maria Görts visar att denna teori också omsattes i praktiken vid konstakademin i teckningsundervisningen, som skulle utveckla elevernas förmåga att ”tränga bakom det tillfälliga – färgen och ljuset” för att nå fram till tingens eviga, essentiella, ”förädlade” former.¹⁹⁹

Det är intressant att Westermarck i citatet ovan använder ordet ”berättiga”, att hon upplever att man måste rättfärdiga det att realisterna och naturalisterna framställer inte enbart människan och hennes historia, utan fokuserar också på miljön runt människan.

¹⁹⁶ H-a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, FT 1884/II, 105–106.

¹⁹⁷ Westling 1985, 132.

¹⁹⁸ Westling 1985, 86–87.

¹⁹⁹ Görts 1999, 153, 129.

Det är som om hon försökte försvara skildrandet av alldagliga miljöer mot den traditionella konsteorin, som ansåg den detaljerade naturskildringen vara lägre stående än människoskildringen. Westling påpekar hur människocentrerat det hegelianska konstidealet var:

”Om konstverket ska lyckas uppfylla de krav, som Hegel ställt – den harmoniska föreningen av form och innehåll, gestaltandet av ett själsligt innehåll, tesen om självmedvetandet såsom tänkandets högsta nivå – blir till sist bara människan själv ett värdigt motiv för konstnärlig framställning.”²⁰⁰

Den klassiska grekiska skulpturkonstens skönhet beror, enligt Hegel, just på att den placerar människan i centrum för konsten: den realiserar anden i sitt högsta stadium, det vill säga i form av den tänkande, självmedvetna individens ande, vilken i sin tur får sin sinnliga gestaltning i den mänskliga kroppen. Men enligt Hegel saknar de grekiska gudabilderna den mänskliga, levande blicken. Först i och med den kristna konstens utveckling, som nått sin kulmen i och med romantiken, har konstnärerna börjat skildra människans inre liv, och därmed har själva konsten blivit förändligad, *innerlig*.²⁰¹

Synen på människan som det mest värdiga objektet för konsten manifesterades också i genrehierarkin, där alla genrer som i första hand framställer människor står ovanför dem som avbildar djur och natur. Görts visar i sin avhandling också hur idén om människokroppen som det mest värdiga objektet för efterbildning förverkligades i praktiken i teckningsundervisningen, då det var just den mänskliga kroppen som efterbildades med statyer eller människor som modell.²⁰²

Det var alltså människan och hennes historia som den stora litteraturen och bildkonsten borde ha skildrat. Westermarck försökte försvara den realistiska konsten genom att påpeka, att människan och hennes psyke står i centrum även i naturalismen, och att det

²⁰⁰ Westling 1985, 91.

²⁰¹ Westling 1985, 93–94; Se även Copleston 1994, 233–234.

²⁰² Görts 1999, 129.

rika avbildandet av omgivningen är närmast en del av den naturalistiska berättartekniken och synen på människan som en del av sin omgivning, som en del av naturen.

Tanken om människans ”vexilverkan med naturen” är faktiskt en av grundpelarna i den naturalistiska teorin. På tal om naturalismens teori brukar man förutom positivismen och Émile Zola ofta också lyfta fram Jules-Antonie Castagnary (1830–1888), som försvarade den realistiska och naturalistiska konsten. Hans kritik av Parisersalongerna från slutet av 1850-talet och 1860-talet har använts, bland andra av konsthistorikern Gabriel P.

Weisberg, i formulerandet av definitionen av den naturalistiska bildkonstens teoretiska grund.²⁰³ Flera av de egenskaper som Castagnary nämner som typiska för naturalismen är samma som Tikkanen och Westermarck nämner i sina artiklar. För det första såg Castagnary naturalismen som motsats till det pittoreska och anekdotlika. För att undvika sentimentalitet var det enligt Castagnary viktigt, att i genremålningar alltid skildra en specifik tidpunkt istället för ett händelseförlopp, vilket var kännetecknande för den klassicistiska konsten. Precis som Westermarck, såg Castagnary också återförenandet av människan med naturen som en av de grundläggande principerna i realismen och naturalismen. Castagnary ansåg den naturalistiska konstens uppgift vara att uttrycka livet självt i alla dess former.²⁰⁴

J. J. Tikkanen gav en motsvarande definition av naturalismen, då han i sin artikel om Albert Edelfelts exposition år 1883 presenterade den naturalistiska konstens grunddrag. Även han tog upp tanken om människan och naturen som en totalitet, samt att konstnären skulle avbilda ett visst ögonblick:

”Den unga skolan i Frankrike, till hvilken hr Edelfelt slutit sig, vill icke veta af den gräns, som hittills bestått mellan genremålningen, för hvilken landskapet blott är bakgrund, och landskapsmålningen, för hvilken figurerna blott äro staffage. För henne är naturen en totalitet, hvori ingen del får framhållas på de andras bekostnad. Man vill helt enkelt

²⁰³ Se Weisberg 1992, 12–14.

²⁰⁴ Weisberg 1992, 13.

återgifva naturen, sådan hon ter sig från en viss punkt, i en viss riktning, i ett visst ögonblick och i en viss belysning.”²⁰⁵

Westermarck och Tikkanen presenterade alltså naturalismen, i likhet med Castagnary, som en konstriktning som utgår från konstnärens sinnesförnimmelser, hans egna observationer – alltså ett empiriskt studium av naturen. Denna definition av naturalismen utgår i hög grad från den konstnärliga arbetsprocessen, i stället för den teoretiska grund som den traditionella akademiska konsten byggde på. Tikkanen och Westermarck hade båda studerat konst, varför det är naturligt att de närmade sig konstriktningen från en mer praktisk synpunkt. Egentligen var denna syn på naturalismen ingalunda ovanlig: åtminstone naturalismens förespråkare, inte minst Zola, hävdade att naturalismen var en naturlig metod, med vilken konstnären helt enkelt avbildade sin omvärld precis som han såg den.²⁰⁶ Även Westermarck skrev ju om Flaubert att han skildrat livet ”mer objektivt” än någon annan före honom.²⁰⁷

Positivismens motsvarighet inom konsten

Naturalismens illusoriska verklighetsskildring utgick från idén att konstnären skulle ärligt dokumentera sina sinnesintryck på duken. Problemet var, som redan framkommit, att detta lätt kunde anses vara ett mekaniskt kopierande av naturen, som inte krävde någon fantasi eller konstnärlighet. På grund av den ”objektiva” och ”mekaniska” naturskildringen jämfördes realismen och naturalismen ofta med naturvetenskaperna och positivismen. Émile Zola definierade också själv naturalismen som en *experimentell metod*.

I en bokrecension påpekar Estlander det absurda i naturalisternas ”förväxling af vetenskap och konst”²⁰⁸ och att idén om en experimentell metod är omöjlig att genomföra

²⁰⁵ J. J. Tikkanen, ”Hr A. Edelfelts exposition”, FT 1883/II, 365.

²⁰⁶ Nochlin 1990, 41–45.

²⁰⁷ H-a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, FT 1884/II, 103.

²⁰⁸ C. G. E., ”I bokhandeln”, FT 1884/II, 134.

i konsten.²⁰⁹ Han avfärdar överlag uppfattningen att naturalismen vore endast en ”metod”, ett framställningssätt, och inte ”en verldsåskådning” med att påpeka, att riktningen i så fall inte kunde anses ha några ideal eller förverkliga syftet med Hippolyte Taines estetik, det vill säga att ”uttrycka nutidsfolkens karaktär och åskådningssätt”.²¹⁰ Ferdinand Brunetière skriver också i en negativ ton om parallellen mellan naturalismen och de tillämpade naturvetenskaperna. Han skriver att ”realismen var på väg att bli inom konsten vad positivismen är inom filosofin”.²¹¹ Enligt Brunetière verkar det som om naturalisterna skulle försöka lägga fram en objektiv medicinsk studie (l'étude désintéressée d'un cas pathologique) istället för en roman och försöka tävla med den ”kliniska medicinvetenskapen”.²¹² Både Estlander och Brunetière skriver här i första hand om Zolas naturalismteori och hans romaner, inte om bildkonst. Men Zolas romaner och hans naturalismteori kom förstås att påverka synen på naturalismen och bruket av termen i och med att den så starkt associerades med Zola.

I *Oireileva miljöömuotokuva* utreder Tutta Palin varför naturalismens förknippande med naturvetenskaperna ansågs vara något negativt. Den moderna kliniska medicinvetenskapen byggde på idén om att läkaren granskar patienten noggrant med sin ”kliniska blick”. Läkarna uppfattades allt mer som den objektiva vetenskapsmannen, medan sjukhuspatienterna reducerades till forskningsobjekt. Man började tala om patienter som *fall* och *sjukmaterial*. Palin lyfter fram att professorn i klinisk medicinvetenskap, Johan Wilhelm Runeberg (1843–1918), kallade det empiriska demonstrerandet och studiet av sjukfall i läkarundervisningen för ”den realistiska synvinkeln” och jämförde det med hur 1800-talets realism utmanade 1700-talets idealism på alla plan.²¹³

²⁰⁹ ”Men att utföra ett konstalster efter något slags vetenskaplig metod är dumt nonsens och har icke heller försökts af Zola.” C. G. E., ”I bokhandeln”, FT 1884/II, 135.

²¹⁰ C. G. E., ”I bokhandeln.”, FT 1884/II, 134.

²¹¹ ”le réalisme fût en voie de devenir dans l'art ce que le positivisme est en philosophie”, Brunetière 1883, 3.

²¹² Brunetière 1883, 8.

²¹³ Palin 2004, 178–180.

Det som förenade den naturalistiska konsten med den kliniska medicinvetenskapen var sättet att se på världen, att utforska fenomenvärlden med sina sinnen: att dokumentera verkligheten som en empirisk forskare, oberoende av hur otäck eller ofin den var. Men problemet här var att den *kliniska blicken* för det första var oförenlig med tanken om konstens andliga väsen som baserade sig på *konstskapande*, och för det andra ansågs det ”objektiva” och ”passionslösa” studiet vara respektlöst mot den person som avbildades. Personerna i målningar fick inte reduceras till opersonliga *studieobjekt*, som konstnären bara avbildade i ett vetenskapligt eller konstnärligt syfte, exempelvis för att studera ljusets färggranna avspeglningar på huden, utan att beakta personens mänsklighet. En människa fick inte avbildas på samma sätt som ett stycke *nature morte*.²¹⁴

Tutta Palin nämner som exempel Édouard Manets (1832–1883) porträtt av Zola (1868), som hade kritiserats till och med av Theophile Thoré och Helena Westermarck, som i regel beundrade Manets konst. Orsaken var den att Manet avbildat alla partier i porträttet lika. Zolas ansikte borde ha framhävts mer än hans omgivning, menade kritikerna. Personen, hans individuella drag och karaktär, skulle stå i centrum och inte föremålen eller naturen runtomkring honom och inte heller det konstnärliga utförandet.²¹⁵

Då J. J. Tikkanen i sin artikel i *Finsk Tidskrift* skulle kritisera Albert Edelfelts naturalistiska verk, mot sin vilja som han påstod,²¹⁶ kritiserar han dem för att de saknar något av den ”värmande, rent mänskliga medkänsla för det framställda”, som Karl Emanuel Janssons (1846–1874) tavlor väcker i åskådaren.²¹⁷ Tikkanen skriver att Edelfelt står ”objektiv” och ”passionsfri” gentemot sina figurer, och att ”en viss kyla i uppfattningen af ämnet” är utmärkande för Edelfelts målningar. Orsaken till detta anges vara det att Edelfelt valde sina motiv ”ur rent konstnärlig hänsyn”.²¹⁸

²¹⁴ Palin 2004, 84–91; Nochlin 1990, 43–44, 60–64.

²¹⁵ Palin 2004, 85–86.

²¹⁶ Tikkanen till Estlander. 15.11.1883. SLSA.

²¹⁷ J. J. Tikkanen, ”Hr A. Edelfelts exposition”, FT 1883/II, 335.

²¹⁸ J. J. Tikkanen, ”Hr A. Edelfelts exposition”, FT 1883/II, 335–336.

C. G. Estlander menade däremot i en recension av Albert Edelfelts porträtt av sin mor (1883), att Edelfelts styrka ligger just i förmågan att skildra ett andligt innehåll med hjälp av tekniken. Estlander kallar Edelfelt för ”det djupare kända sjäslifvets målare” och anser särskilt Edelfelts porträtt av sin mor vara ett mästerverk:²¹⁹

”Framför detta porträtt tystnar all kritik. Vi beröras genast sympatiskt af det grundackord, som så att säga strömmar ut ur taflan. Det är den innerliga pietet för modellen, för konsten, för arbetet, som genomandas hvarje detalj, ger den ett högre lif och oaktadt allt detta kommer så osökt fram, att vi först, sedan vi länge fröjdats öfver att detta konstverk blifvit gjordt, komma att tänka på huru det är gjordt. -- Att få form och innehåll att så smälta tillsammans, att gifva åt tekniken med alla dess finesser och all dess möda en underordnad ställning och liksom utplåna konstnären för att låta föremålet desto mer framträda, det är, tyckes oss, höjden af all porträttkonst.”²²⁰

I detta citat framkommer tydligt något som också Linda Nochlin och Tutta Palin visat – att det ansågs vara problematiskt att konstnärens teknik var överordnad konstverkets motiv, dess innehåll. Det stred mot uppfattningen i den idealistiska estetiken att det andliga innehållet var det primära i ett konstverk.

Tore Kirkholt behandlar detta i sin avhandling, där han analyserar boken *Anviisning til i tre Timer at blive Kunstkjender og Kunstdommer*, som utkom år 1849 och var en norsk kommenterad översättning av en tysk satir med samma namn. Förläggaren redogör i boken för begreppet *idé*, vilket han i ett konstverk anser vara: ” -- Kunstnerens Aand, som gjennemtrænger hans Værk. Ideen er Billedets Sjæl.”²²¹ Han förklarar att då konstnärens ande genomtränger verket, har verket en själ, en idé som kan beröra åskådarens ande. Konstnärens ande talar alltså genom verket till åskådarens ande.

²¹⁹ Scylla och Charybdis [Estlander], ”Öfversigt”, FT 1883/I, 70. Jag konstaterade redan tidigare att denna recension högst troligtvis är skriven av Estlander då det framkom i ett brev från december 1882 att Ahrenberg var förhindrad att skriva och Westermarck avböjde Estlanders förfrågan att recensera Konstföreningens utställning, ”Edelfelts taflor från i höstas samt Löfgrens altartafla”. Estlander till Westermarck 4.12.1882. SLSA.

²²⁰ Scylla och Charybdis [Estlander], ”Öfversigt”, FT 1883/I, 70–71.

²²¹ Kirkholt 2010, 75.

Kirkholt konstaterar att av detta skäl fick den konstnärliga framställningen inte vara mer framträdande än innehållet. Målningstekniken skulle vara transparent så att konstverkets innehåll kunde lysa i all sin klarhet genom verket.²²²

En liknande uppfattning fanns i Estlanders recension av Edelfelts konst, som jag nyss citerade, där han prisar Edelfelts porträtt av sin mor för det att åskådaren ”berörs genast sympatiskt af det grundackord” som ”strömmar ur taflan”, eftersom verket genomandas en ”innerlig pietet för modellen, för konsten”. Enligt Estlander har Edelfelt lyckats förmedla ”hvad hans själ känt och eftersträfvat”, i detta fall en känsla av sympati som härstammar från hans kärlek till sin mor och konsten.²²³ Estlander konstaterar till slut att ”konstnären kan icke stå oberörd vid sitt föremål, han måste i sin ande omsätta det iakttagna och återgifva det genomandadt af hans sjäslif ”.²²⁴ Estlander motsätter sig alltså naturalismens objektiva observerande, känsllokalla naturstudium, eftersom han anser att konstnären utöver att förmedla ögats iakttagelser också ska förmedla sin subjektiva *andliga* upplevelse av det som han avbildar. Detta kräver fantasi och är därmed något annat än naturalismens mekaniska kopierande, vilket Estlander ansåg Gunnar Berndtsons konstverk representera.²²⁵

Man kunde tänka sig att uppfattningen om konsten som någonting andligt och den därav följande kritiken av naturalismens materialism skulle omfattas enbart av idealister, men så var inte fallet. Även Tikkanen skrev i sin första konstartikel år 1879 att:

” -- konsten är ej allenast natur, utan en natur genomträngd, omformad af, så att säga mättad med det mensklige, ett slags ’homo, additus naturae’. Konsten är en spegelbild af vår egen själ, ett uttryck af våra känslor, tankar, intressen, allt det vi skatta stort och högt; konsten är kött af vårt kött och blod af vårt blod. I konstverket möter oss konstnärens själ, men på samma gång igenfinna vi oss sjelfve deri -- ”.

²²² Kirkholt 2010, 76.

²²³ Scylla och Charybdis [Estlander], ”Örfversigt”, FT 1883/I, 70.

²²⁴ Scylla och Charybdis [Estlander], ”Örfversigt”, FT 1883/I, 71.

²²⁵ Scylla och Charybdis [Estlander], ”Örfversigt”, FT 1883/I, 71.

Denna tidiga artikel kan visserligen inte anses vara särskilt representativ för Tikkanens konstsyn. Men den visar hur allmän idén om konsten som ett själens eller andens medium var. Också Tikkanens artikel om Paolo Michetti från 1881 genljuder, enligt min mening, trots allt dessa tankar. Tikkanen påpekar att ”fordran på natursanning” inte innebär ”ett tanklöst, fotografiskt kopierande af det första bästa, sak samma hvad”, utan konstnären måste också ha ”en känsla för det sanna”, ett ”kärleksfullt intresse” för det framställda. Enligt Tikkanen uppfyller Michetti dessa ideal: ”Michettis naturalism utmärks deraf att han fattar naturen såsom ett besjäladt helt, värdt vår kärlek för dess egen skull --”.²²⁶

Också Westermarck kritiserar Flaubert i sin artikel för att tekniken i *Madame Bovary* har blivit ett mål istället för medel, men samtidigt framhäver hon att det inte heller är någon småsak att vara herre över formen.²²⁷ Hon tillägger att det inte räcker med att avbilda en exakt spegelbild av naturen. Det är inte intressant eftersom vi redan känner till den. Konsten ska enligt Westermarck visa upp något obekant i verkligheten, inte ”det ideala”, för ”det vore att återkomma till romantiken”, utan ”någon sida i den mänskliga naturen som ännu är utforskad, vare sig sedan den är upphöjd och ädel eller oädel och låg”.²²⁸

Här såg Estlander sig tvungen att ingripa som utgivare för *Finsk Tidskrift* och informera läsaren i en fotnot, att utgivaren ”[h]är och i några andra punkter” inte är av samma åsikt som artikelförfattaren.²²⁹ Det är förståeligt att Estlander ingrep just i den här meningen, där Westermarck med eftertryck tog avstånd från idealismen och romantiken, som hon och Brunetière ansåg vara föråldrade, och där hon hävdar, i motsats till den idealistiska konstuppfattningen, att konsten får och skall skildra ”den mänskliga naturen” i hela sin mångfald, även om den är låg och ovärdig. Så även om också Westermarck kritiserar naturalismen, är hennes kritik av konstriktningen mycket olik Estlanders utsagor.

²²⁶ J. Tikkanen, ”Michetti”, FT 1881/II, 450.

²²⁷ H-a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, FT 1884/II, 104.

²²⁸ H-a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, FT 1884/II, 108. Detta stycke är ett referat av Brunetière 1883, 170.

²²⁹ Red. [Estlander] i ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, FT 1884, 108.

I ljuset av den idealistiska estetikens läror kan man förstå att naturalismen kunde te sig som ett kopierande av naturen, ett mekaniskt hantverk jämförbart med fotografien, som inte lyckades överskrida den materiella världen för att nå det andliga. I det följande studerar jag närmare uttalanden om naturalismen som en materialistisk konst samt begreppet *materialism* i en idéhistorisk kontext.

Naturalism som materialism

Helena Westermarck hyllar inte naturalismen oreserverat. Tvärtom, hon kritiserar Gustave Flaubert för att han stannar vid ytan, att han enbart beskriver det inre livets *avspegling* i anletsdragen och minerna. Hon är inte heller nöjd med naturalismens deterministiska människosyn som förbiser människans förmåga att motstå omgivningens påtryckning:²³⁰

”Vid det inre andliga livets gräns stannar naturalisten, han ignorerar fullständigt den fria intellektuella kraft, som betvingar begären och sinnes-intrycken. Aldrig kan hos honom vara tal om en andens frihet, som oberoende af kroppens kraf skulle kufva och beherska dessa för högre mål än blott de kroppsliga begärens tillfredsställande.”²³¹

Westermarck följer här Brunetière i sitt avståndstagande från den naturalistiska teorins determinism och materialism. Uppfattningen att naturalismen innefattar en deterministisk människosyn baserade sig dels på den kända positivisten Auguste Comtes (1798–1857) teori, att människans och hela samhällets utveckling fortskrider enligt fysiologiska och andra naturvetenskapliga lagar, dels på Hippolyte Taines miljöteori, enligt vilken människan formas av sin ras, miljö och tid. I sin föreläsningsserie *La philosophie de l'art*, som publicerades år 1865, försökte Taine skapa en positivistisk konstteori där han jämför andens, och därmed konstens, utveckling med växternas utveckling som bestäms,

²³⁰ Jfr Brunetière 1883, 181–182.

²³¹ H-a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, FT 1884/II, 109–110.

förutom av deras art, också av jordmånen och klimatet. Han ansåg att människan och kulturen formas av sin omgivning på samma sätt.²³²

Taines miljöteori hade en stor inverkan på den naturalistiska konstteorin. Naturalistiska målningar och romaner är ofta fulla med detaljer från omgivningen som ska avslöja personens bakgrund, sociala tillhörighet och eventuellt hans etnicitet och personlighet.²³³ Westermarck skriver att den detaljerade beskrivningen av ”de förhållanden, under vilka karakteren utvecklas” samt beskrivningen av personens temperament i *Madame Bovary* bidrog till att skapa en trovärdig, heltäckande bild av en människa ’dans la plénitude de sa nature’. Detta var enligt Westermarck, och Brunetière, det som karaktäriserade Flauberts litterära system och hela den naturalistiska skolan: ”Han iakttagit den mänskliga plantan som frö, ser hur hon växer upp och när sig med hvad omständigheterna ställa till hennes förfogande.”²³⁴ Problemet med denna biologiskt präglade syn på människan var, att den inte verkade ge särskilt mycket utrymme åt individens möjligheter att påverka sitt liv genom sin viljestyrka, sina egna val och sin handling.

Naturalismen förknippades också med materialismen, inte minst för att Zola själv deklarerat sin konst som ”un art moderne tout experimental et tout materialiste”. Ferdinand Brunetière kritiserar den materialistiska litteraturen i artikeln ”Le Roman réaliste en 1875”, där han framhäver att människan är en själslig, tänkande, kännande och drömmande varelse, vilket skiljer henne från djuren och ger henne dignitet. Han menade

²³² Taine 1915, 10. Taine var inte den första att jämföra människan med växtriket. Herder hade redan tidigare jämfört människan med en planta som får näring av sin miljö. Också den historicistiska människouppfattningen var allmän pga. Darwins evolutionslära (Mandelbaum 1971, 41–43, 58).

²³³ Jfr Sarajas-Korte, 1989, 205; Jfr Palin 2004, 17–28, 160. Den deterministiska människosynen och tingens obevekliga gång framkom förstas främst i litteraturen där tidsmomentet är mer framträdande än i bildkonsten. Men Tutta Palin visar i sin avhandling hur konstnärer med hjälp av detaljerat beskrivna omgivningar, komposition etc. kunde skapa ett intryck av att figurerna var en del av sin omgivning och exempelvis klasstillhörighet (Palin 2004). Det väsentliga för min studie är att naturalismen förknippades med en deterministisk människosyn och att denna association var negativ för de flesta.

²³⁴ H-a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, FT 1884, 109.

att det är enbart den kroppsliga aptiten och det kroppsliga arbetet som förslavar människan och binder henne till den materiella verkligheten. Enligt Brunetière har människan degraderats av det moderna samhället, men tack vare sin tankeförmåga och sina känslor lyckas hon ändå förhöja sig ovanför realvärlden. Enligt Brunetière måste konsten därför eftersträva att höja sig ovanför det materiella genom att gallra bort det låga och prosaiska i verkligheten och lyfta fram den sköna idén som utgör tingens väsen.²³⁵ Detta avsnitt har starka inslag av den idealistiska estetiken, vilket kanske är orsaken till att Westermarck inte refererar avsnittet i sin artikel. Westermarcks text saknar därmed denna idealistiska retorik (man måste hålla i minnet att Brunetières artikel är skriven redan år 1875), men hon kritiserar ändå Zolas materialistiska, deterministiska naturalism.

Westermarck kritiserar naturalisterna för att de negligerar den andliga sidan av människan. Hon hävdar att *den sanna realismen* inte enbart baserar sig på exakt studium av naturen och en djärv stil, utan också ska inbegripa den delen av verkligheten som inte kan mätas ”i längd, bredd och höjd”.²³⁶ Hon försvarar Zolas val att skildra folket genom att avbilda en zinkarbetare och en tvätterska, men hon kritiserar det att personerna enbart skildras i sitt arbete, så att hela den andliga biten av karaktärerna faller bort – kärleken, glädjen och sorgen. Hon anser Emma Bovary och Zolas karaktärer vara stympade, ensidiga och inte alls mänskliga, eftersom de saknar den fria anden, en egen vilja.²³⁷

Under 1800-talet uppfattades den deterministiska och materialistiska människosynen av många som problematisk, särskilt ur en moralfilosofisk synpunkt. Idén att människan är ett djur som ständigt för en kamp för tillvaron, medförde tanken att människan är till sin natur självisk och alltid eftersträvar egennytta. Filosofen och idéhistorikern Maurice Mandelbaum påpekar att särskilt idealisterna, som hade en metafysisk världssyn, såsom Johann Gottlieb Fichte (1762–1814), motsatte sig totalt tanken på att människans utveckling skulle bestämmas av yttre påverkan. Fichte hävdade att människan inte är ett djur, utan en *moralisk varelse*, eftersom människor behöver varandra. Till skillnad från

²³⁵ Brunetière 1883, 24–26.

²³⁶ H-a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, FT 1884, 112.

²³⁷ H-a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, FT 1884, 113.

djuren kan människan forma sitt öde, för hon har ett *fritt sinne* som inte kan styras av yttre lagar.²³⁸

Mandelbaum menar att många tänkare under 1800-talets senare hälft nog ansåg, att människan till grunden är en biologisk varelse, men att hon har utvecklat högre former av känslor och intellekt än djuren. Charles Darwin (1809–1882) var inne på samma linje men jämförde människans moralsinne med djurens instinkter. Men exempelvis John Stuart Mill (1806–1873) ansåg, att den moraliska utvecklingen inte enbart kunde förklaras med yttre påverkan eller slumpen, utan berodde på människans egna ansträngningar, vilket också innebar att människan kunde anses vara ansvarig för hur hon lever (och därmed vara en moralisk varelse).²³⁹

Förutom John Stuart Mill nämner Mandelbaum även Matthew Arnold (1822–1888) och i viss grad också evolutionisten Thomas Henry Huxley (1825–1895) som filosofer som ansåg att människans inre liv – tanken och känslan, människans förmåga till sympati och förmåga att se skönhet i världen – gör henne till ett högre väsen. Dessa filosofer tyckte att människan borde lyftas upp ur sin djuriskhet – ett tillstånd där instinkterna och aptiten styr henne – till en kultiverad människa som kan njuta av immateriella värden, såsom gemenskap, kunskap, emotioner och skönhet.²⁴⁰ Detta är inte långt från Brunetières tankar om att människan, i kraft av sin tankeförmåga och sina känslor, med hjälp av konsten bör försöka höja sig ovanför sin materiella tillvaro och djuriskhet.

Det att exempelvis Brunetière och Westermarck motsatte sig Zolas, Comtes och Taines deterministiska och materialistiska människosyn betyder alltså inte automatiskt att de var idealister. Mandelbaum påpekar att renodlad materialism var mycket sällsynt under 1800-talet. Om man sätter likhetstecken mellan en materialistisk och en totalt sekulariserad och amoralisk världssyn, fanns det nästan inga materialister under 1800-talet, menar han. Det samma gäller om man ser materialismen som väsensskild från idealismen och positivismen – till och med Hippolyte Taine hade idealistiska drag i sin filosofi.

²³⁸ Mandelbaum 1971, 215–218.

²³⁹ Mandelbaum 1971, 193.

²⁴⁰ Mandelbaum 1971, 193–214.

Mandelbaum hävdar att idealistiska tankeströmningar var mycket mer dominerande under hela 1800-talet än vad historieskrivningen låtit förstå. Men om man däremot definierar materialismen, som John Stuart Mill gör, som en tro på att människan är en biologisk, materiell varelse och att sinnesintrycken har sitt ursprung i kroppen, var en och annan materialist. Mandelbaum anser emellertid denna definition vara otillräcklig och kompletterar den med tanken, att människans sinne är en del av kroppen och att det inte finns en Gud eller något annat icke-materiellt väsen, som skulle styra världen.²⁴¹

Mandelbaums definition av materialismen passar ganska bra in på hur Brunetière och Westermarck använder begreppet materialism. Westermarck skriver om den materialistiska konsten i ett stycke, som är taget från Brunetières artikel:

”Det är en konst som offerar teckningen för färgen, känslan för sinnesintrycket, som ryggat tillbaka hvarken för det sedelösa och oanständiga eller det platta och vardagliga, som talar till hopen dess eget språk, finnande utan tvifvel lättare att gifva konsten till pris åt massorna, än höja dessa upp till konsten.”²⁴²

Citatet är mycket intressant för där nämns många viktiga begrepp som ofta förekommer i naturalismdebatten, och därför vill jag i det följande studera det lite mera ingående. Stycket härstammar från Brunetières artikel från 1875 och behandlar alltså naturalismen, som han i den här tidiga artikeln kallar för *realism*. Orsaken till att han i denna mening använder termen *materialism* istället för *realism* beror på att han lite tidigare hade hänvisat till Zolas yttrande att naturalismen är ”un art moderne tout expérimental et tout matérialiste”.²⁴³

Helena Westermarck har ändrat en aning början av stycket i Brunetières artikel. Dels har hon förkortat det, dels har hon lämnat bort några satser som år 1884, nästan tio år efter publiceringen av den ursprungliga artikeln, kanske kändes bakåtsträvande. Brunetière

²⁴¹ Mandelbaum 1971, 7–9, 21–23.

²⁴² H-a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, FT 1884/II, 112. Meningen är en direktöversättning från Brunetière 1883, 3.

²⁴³ Brunetière 1883, 3.

skriver om den materialistiska naturalismen: "c'est un art qui sacrifie la forme à la matière, le dessin à la couleur, le sentiment à la sensation, l'idéal au réel"²⁴⁴.

Motsatsförhållandet mellan form, teckning, känsla och det ideella å ena sidan, och materia, färg, sinnesintryck och det reella å andra sidan, bygger på ett etablerat motsatsförhållande i den akademiska konstteorin. Enligt den idealistiska estetiken skulle ju konstnären framställa tingens idé, som framkom bäst i formen, emedan färgen på tingens yta ansågs vara föränderlig.²⁴⁵ Westermarck har förkortat Brunetières sats till: "en konst som offrar teckningen för färgen, känslan för sinnesintrycket"²⁴⁶. Hon har därmed lämnat bort motsättningen mellan form och materia samt mellan det ideella och reella. Westermarck har alltså förkortat texten men också minskat klyftan mellan den akademiska idealismen och naturalismen.

Det som Westermarck däremot har behållit i sin definition av den materialistiska eller naturalistiska konsten är målandet med färger samt skildringen av sinnesintryck istället för känslor. Hon skriver också i en recension av Parisutställningen 1884 att det moderna måleriet, som eftersträvar att "återgifva naturen, sådan den är med dess oändliga variationer i form och färg, "baserar sig uteslutande på "läran om valörerna":²⁴⁷

"Ämnet, som framställes, kan vara målaren temligen likgiltigt, modellen ofta likaså; det är icke därför att målaren skulle taga någon del eller hafva något intresse för modellens lif, som han framställer honom, såsom exempelvis de gamla holländarna hade det. Man ser den moderna konstnären ofta stå kall inför naturen och hans känsla uteslutande reducera sig till en viss känsla för färgverkan, för 'l'aspect des choses'".²⁴⁸

Westermarck definierar inte exakt vilken riktning hon hänvisar till, men hon nämner som exempel Giuseppe de Nittis (1846–1884) "le déjeuner", *Colazione in giardino* (1883), som är målad i impressionistisk stil. I övrigt är de flesta konstnärer hon skriver om i

²⁴⁴ Brunetière 1883, 3.

²⁴⁵ Görts 1999, 129, 153; Williams 2009, 72–74.

²⁴⁶ H-a, "Den realistiska riktningen i den franska romanen.", FT 1884/II, 112.

²⁴⁷ H-a, "Öfversigt", FT 1884/II, 156.

²⁴⁸ H-a, "Öfversigt", FT 1884/II, 156.

artikeln naturalister. Konsthistorikern Richard Thompson menar att naturalismen var den dominerande riktningen i Frankrike under 1880-talet, så de flesta verk Westermarck såg på salongen i Paris år 1884 definieras idag som naturalistiska.²⁴⁹ Däremot likställer Brunetière i sin artikel Zolas materialistiska ”realism” med Gustave Courbets målningar. Denna analogi verkar ändå basera sig mer på den radikala vänsterpolitikern Pierre-Joseph Proudhons (1809–1865) uttalanden om Courbets konst i essän ”Du principe de l’art et de sa destination sociale” (1865) än på Brunetières egna observationer av likheten mellan Courbets och Zolas verk.²⁵⁰ Westermarck nämner inte Courbet i sin artikel. Det är sannolikt att hon inte ansåg Courbets målningar motsvara Zolas naturalism. Courbet var ju verksam redan under mitten av 1800-talet och avled samma år som Zola utgav sin berömda roman *L’Assommoir*, alltså 1877. Här måste man igen beakta att Brunetières skrev sin artikel år 1875 och hade därmed ett annat perspektiv på konsten än Westermarck år 1884.

En materialistisk konstriktning

Det konstaterades i början av kapitlet att naturalismen beskrevs ofta som en motreaktion till den akademiska konsten. Naturalismen ansågs bygga på konstnärens eller författarens egna empiriska observationer av sin omgivning, som alltså baserar sig på sinnesintryck. Det som enligt C. G. Estlander, J. J. Tikkanen, Ferdinand Brunetière och Helena Westermarck var problematiskt med dessa ”objektiva” observationer var, att de så ofta begränsade sig till ytan av tingen och utelämnade den andliga delen av verkligheten, varför naturalismen förknippades med materialism. Speciellt problematiskt var detta i fråga om figurmåleri och människoskildring, eftersom det ansågs vara respektlöst att avbilda människor som om de var själlösa ting utan tanke- och känsloliv. Då reducerades människan till konstnärens kvasivetenskapliga eller konstnärliga studieobjekt och framtogs sin dignitet. Det var ett allmänt förekommande krav i konstdebatten i *Helsingfors Dagblad* och *Finsk Tidskrift* att konstnären skulle förmedla en varm känsla av sympati och kärlek för den eller det som han avbildade.

²⁴⁹ Thomson 2012.

²⁵⁰ Jfr Brunetière 1883, 2–3.

Materialismen och determinismen, som i Westermarcks artikel förknippas med naturalismen, upplevdes allmänt som något negativt, eftersom dessa teorier förringade människans andlighet och fria vilja – själva förutsättningen för att människan ska kunna uppfattas som en moralisk varelse. Också Westermarck kritiserar naturalisterna, Gustave Flaubert och Émile Zola, för att de inte verkar erkänna det andliga i människan, hennes fria vilja och förmåga att med hjälp av sitt intellekt övervinna de materiella omständigheterna och påverka sitt liv. Westermarck nämner i artikeln ingen motsvarighet inom bildkonsten till denna materialistiska naturalism. I följande kapitel utreder jag närmare hur Westermarck definierar realismen och naturalismen.

IV. Protestantisk naturalism

Den engelska naturalismen

I detta kapitel studerar jag det sista kapitlet i Helena Westermarcks artikel ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, där hon lyfter fram den protestantiska realismen i George Eliots romaner och den holländska 1600-talskonsten som ett föredöme för den realistiska konsten, i motsats till den franska naturalismen.

Den sista delen av Westermarcks artikel baserar sig på Ferdinand Brunetières artikel ”Le naturalisme anglais. Étude sur George Eliot” (1881), som ingår i artikelsamlingen *Le roman naturaliste*. Det Westermarck skriver är också här i stor utsträckning en översättning av Brunetières text. Som jag berättade redan i inledningen kom initiativet till att skriva en artikel om den franska realismens utveckling på basis av Brunetières artiklar från C. G. Estlander. I Estlanders förslag var det fråga om just den franska romanen och bara ”möjligen ock med en blick på G. Eliot”.²⁵¹ Westermarck blev tydligen inspirerad av Brunetières tankar om George Eliot, eftersom hon valde att lyfta fram författaren i sin artikel och tillägna henne ett av de fyra kapitlen. Detta är det värt att notera, då den engelska naturalismen behandlas i bara en av de tolv artiklarna i Brunetières *Le roman naturaliste*. Westermarck blev faktiskt så ivrig över George Eliot, att hon några år senare reste till England för att bedriva forskning om Eliot för en bok om författarinnan. *George Eliot och den engelska naturalistiska romanen* utkom år 1894, alltså tio år efter ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”.

I ljuset av Quentin Skinners metod uppstår frågan, vad Helena Westermarck kan ha ansett vara så betydelsefullt eller intressant med George Eliots naturalistiska romankonst eller Brunetières artikel om henne, som gjorde att hon valde att lyfta fram George Eliot i sin artikel om den *franska* romankonsten. Vad ville Westermarck förmedla (*communicate*) med sin text om George Eliot? Jag utreder dessa frågor genom att närläsa det sista

²⁵¹ Estlander till Westermarck 21.12.1882. SL5A.

kapitlet av artikeln, och genom att granska vilka aspekter av realismen och naturalismen Westermarck behandlar i artikeln. Med andra ord: hur framställer hon den realism/naturalism som George Eliot och den holländska 1600-talskonsten representerar, och på vilket sätt skiljer den sig från annan naturalism, samt hur relaterar artikeln till konstdebatten i Finland och Norden?

Sympatisk, kärleksfull realism

En enkel orsak till varför Helena Westermarck kan ha velat lyfta fram George Eliot är att författarinnan var rätt okänd i Finland. I artikeln presenterar Westermarck enbart George Eliots romankonst, hennes livsöde läggs fram först i boken om henne. Eftersom George Eliot är relativt okänd än idag ger jag här en kort presentation av henne. George Eliots riktiga namn var Marian Evans, men hon skrev sina romaner under det manliga författarnamnet George Eliot. Hennes debutroman *Adam Bede* utkom år 1859, inte långt efter Flauberts *Madame Bovary*, såsom Westermarck påpekar i sin artikel.²⁵² Hon är också författare bland annat till romanerna *The Mill on the Floss*, *Silas Marner*, *Middlemarch* och *Daniel Deronda*. Vid mitten av 1800-talet jobbade hon som redaktionssekreterare för den radikala liberala tidningen *The Westminster Review*, där även Herbert Spencer (1820–1903) och T. H. Huxley medverkade. Hon är också känd för att ha varit sambo med filosofen George Henry Lewes (1817–1878), som redan var gift.

Westermarck skriver att George Eliot ”måste anses vara en af de allra främsta representanterna för den moderna realistiska riktningen”.²⁵³ Hon ansåg tydligen henne helt enkelt vara värd en presentation i den finska pressen. Därtill konstaterar Westermarck att:

”Tydligare och bättre än ur någon annan nutida författares verk framgår ur George Eliots hvilken riktning blivit inslagen af den engelska realismen inom konsten, i grund och

²⁵² H-a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, FT 1884/II, 188.

²⁵³ H-a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, FT 1884/II, 188.

botten så nära förvandt med de gamla holländska målarenas, och i hvad mån den väsentligen avviker från den franska.”²⁵⁴

Westermarck hade ju tidigare i artikeln kritiserat de franska naturalisterna för att förbise det andliga i verkligheten och för att de, enligt henne, förhöll sig likgiltigt mot sina modeller till skillnad från ”de gamla holländarna”.²⁵⁵ Den engelska naturalismen (Westermarck använder termen *realism*, vilket jag kommer att återkomma till senare) och den holländska realismen presenteras i den sista delen av artikeln som en föredömlig form av realism, som skiljer sig i viss mån från den franska naturalismen. Denna indelning av naturalismen i en engelsk/holländsk och en fransk riktning baserar sig på Brunetières texter.²⁵⁶ I detta kapitel studerar jag därför även vad som, enligt Brunetière och Westermarck, var annorlunda i den engelska/holländska naturalismen till skillnad från den franska, och varför det var så viktigt att poängtera denna skillnad.

En tredje orsak till att Helena Westermarck kan ha känt sig frestad att referera Brunetières artikel är att George Eliot, efter ständiga klagomål från sin utgivare över den grova realismen i debutromanen *Adam Bede*, skrivit in ett försvarstal för realismen i det inledande kapitlet till den andra volymen.²⁵⁷ I det sjuttonde kapitlet i *Adam Bede*, ”In Which the Story Pauses a Little”, avbryts berättelsen av en fiktiv läsare som protesterar mot den oädla skildringen av kyrkoherden av Broxton. Författaren börjar då försvara sin realistiska skildring med att säga, att hon velat framställa ”människor och ting såsom de avspeglat sig” i hennes sinne och poängterar att människor sällan i verkligheten lever upp till idealet.²⁵⁸ Då invänder läsaren med att säga att författarinnan i så fall borde förbättra verkligheten något, så att den bättre motsvarar läsarens ”korrekta uppfattningar”.²⁵⁹ Eliot fortsätter sitt försvarstal för realismen:

²⁵⁴ H-a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, FT 1884/II, 188.

²⁵⁵ H-a, ”Öfversigt”, FT 1884/II, 156.

²⁵⁶ Jfr Brunetière 1883, 273.

²⁵⁷ Om skrivandet av försvarstalet i *Adam Bede* se Yeazell 2008, 107–108.

²⁵⁸ ” -- my strongest effort is to avoid any such arbitrary picture, and to give a faithful account of men and things as they have mirrored themselves in my mind.” Eliot 1997, 151.

²⁵⁹ Eliot 1997, 151.

”These fellow-mortals, every one, must be accepted as they are: you can neither straighten their noses, nor brighten their wit, nor retify their dispositions; and it is these people – amongst whom your life is passed – that it is needful you should tolerate, pity and love -- And I would not, even if I had the choice, be the clever novelist who could create a world so much better than this, in which we get up in the morning to do our daily work, that you would be likely to turn a harder, colder eye on the dusty streets and the common green fields – on the real breathing men and women --”.²⁶⁰

George Eliot argumenterar här för realismen och försvarar sig mot den kritik som hennes realistiska skildringar utsatts för. Brunetière refererar och citerar texten i stor utsträckning i sin artikel och presenterar den som *protestantisk naturalism* och som en motpol till den franska naturalismen. Westermarck har byggt upp sin artikel i stora drag på samma sätt som Brunetière: hon citerar och refererar George Eliot och kommenterar hennes texter fritt utgående från Brunetières artikel. George Eliot presenteras även i Westermarcks artikel som en representant för den engelska realismen/naturalismen och i vidare bemärkelse den protestantiska realismen/naturalismen. Hennes försvarstal i *Adam Bede* citeras och refereras som om det var George Eliots manifest för denna riktning inom den realistiska eller naturalistiska konsten. Westermarck citerar exempelvis den senare delen av stycket ovan och kommenterar:

”Kan man väl på ett bestämdare och mera energiskt vis yrka på konstens rätt att hemta ämne för sina framställningar ur det alldagliga lifvet och att i ett demokratiskt sekel utbyta Byrons och Hugos ståtliga hjeltar mot hvardagsfigurer --”.²⁶¹

Det framkommer av det här citatet att också Westermarcks artikel har en stark ton av försvarstal för realismen, då hon skriver om konstens *rätt* att skildra det vardagliga livet. Hon citerar även ett stycke där George Eliot deklarerar att hon känner sig ”förpligtad” att skildra världen runt omkring henne så troget som möjligt, ”som stode jag såsom vittne

²⁶⁰ Eliot 1997, 152.

²⁶¹ H-a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, FT 1884/II. Jfr Brunetière 1883, 278.

inför en domstol och höres på ed”.²⁶² Litteraturvetaren Ruth Bernard Yeazell poängterar att Eliot därmed framställer realistiska skildringar som ett ”moraliskt imperativ”²⁶³, en moralisk dygd. Detsamma gäller alltså även Westermarcks artikel då hon valt att citera dessa uttalanden.

I citatet ovan uttrycktes en av de mest centrala frågorna i konstdebatten, nämligen frågan om vem som får avbildas i konsten och hur. Westermarck argumenterar för att romantikens idealiserade hjältar tillhör tidigare sekler, och att det ”alldagliga lifvet” måste kunna vara ett legitimt motiv för konsten ”i ett demokratiskt sekel”, även om det traditionellt ansetts för lågt för att framställas i konsten.²⁶⁴ Utgående från Brunetières text argumenterar Westermarck vidare:

”Också på frågan hvarför realisten, då det ju står honom fritt att välja, vanligtvis återger det hvardagliga, det som anses ointressant och fult eller till och med stygt, ger George Eliot svar: ’Med hänryckande sympati tilltala mig dessa trogna afbildningar af ett enformigt enkelt lif, sådant som de flesta medmänniskor föra, än ett lif af lysande prakt eller fullkomligt armod, af tragiskt lidande eller verldsskakande bedrifter. Från på skyar burna englar, profeter, sibyllor och krigshjeltar vänder jag mig utan saknad till någon gammal gumma, som lutar sig öfver en blomkruka eller förtär sin ensamma måltid --’.”²⁶⁵

I den första meningen, som är en fri översättning av Brunetières artikel, framkommer drag av försvarstal. Texten börjar med det retoriska knepet att först lägga fram motståndarens argument mot det man själv vill försvara – nämligen att realistiska skildringar är ointressanta, fula och stygga – för att sedan svara på kritiken, vilket görs här med att citera George Eliots svar, att hon tvärtom upplever trogna skildringar av vanligt folks enkla, enformiga vardagsliv som hänryckande, eftersom de väcker sympati hos åskådaren. Eliot hänvisar här till det holländska 1600-talets genremåleri: exempel

²⁶² H-a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, FT 1884/II, 188.

²⁶³ Yeazell 2008, 93.

²⁶⁴ H-a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen.”, FT 1884/II, 189.

²⁶⁵ H-a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen.”, FT 1884/II, 188. Jfr Brunetière 1883, 276–277; Eliot 2003, 153.

med den gamla gumman som ”förtär sin ensamma måltid” har identifierats som Gerrit Dous (1613–1675) målning *Das Tischgebet der Spinnerin* (ca 1645) (fig. 6).²⁶⁶ Retoriken i stycket har åter en stark etisk prägel, då de realistiska genremålningarna beskrivs med normativa begrepp som ”troгна” och ”sympatiska” skildringar av våra ”medmänniskors” liv.²⁶⁷ Realistiska skildringar förknippas genom dessa begrepp med (kristlig) kärlek till nästan och får därmed en positiv, moralisk association. Jag återkommer till detta lite senare.

Det som särskilt bör noteras i stycket är, att det som lyfts fram som ett alternativ till den romantiska och idealistiska konsten inte är djärva eller misströstande bilder av proletariatet, vilket i konsthistorieskrivningen ofta framförts som norm för den realistiska och naturalistiska konsten.²⁶⁸ George Eliot samt Bruneti re och Westermarck tar avstånd från alla ytterligheter, även skildringar av ”fullkomligt armod” och ”tragiskt lidande”.²⁶⁹ Tvärtom kritiserar Westermarck Flauberts och Zolas sätt att skildra folket. Hon menar att de egentligen inte försvarar det som allmänt ”anses platt eller vulgärt”, utan visar förakt mot sina anspråkslösa figurer. Westermarck konstaterar att Flaubert verkar via sina romanfigurer i *Madame Bovary* vilja ge ”luft åt sitt hat eller sin harm öfver lidna of r tter”.²⁷⁰ Hon påpekade redan tidigare i artikeln att de spydiska sarkasmer som Flaubert riktar mot allt det som uppfattas som borgerligt g r, att man kan tolka dem som ”diktarens personliga hämnd på sina hjeltar”.²⁷¹ Westermarck hävdar att ”[b]itterhet och hat mot mänskligheten  r ett genomgående drag i alla hans verk; aldrig kastar ens en

²⁶⁶ Bruneti re och Westermarck har inte citerat George Eliots hela långa beskrivning av den gamla gumman som ”förtär sin ensamma måltid”. Denna beskrivning har visats basera sig på Gerrit Dous målning *Das Tischgebet der Spinnerin* (ca 1645) i Alte Pinakothek i M nchen. George Eliot började skriva denna del av romanen under sin vistelse i M nchen  r 1858 och det  r känt att hon besökte Alte Pinakothek flera gånger och beundrade där en målning av Dou. Yeazell 2008, 92, 96, 218–219.

²⁶⁷ De begrepp som George Eliot använder  r ”faithful”, ”sympathy” och ”fellow-mortals” (Eliot 2003, 153).

²⁶⁸ Jfr Vainio-Kurtakko 2010:147–154, 229–233; Nochlin 45–54; Jfr Eisenman 1994, 206–220.

²⁶⁹ H–a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, FT 1884/II, 188.

²⁷⁰ H–a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, FT 1884/II, 189.

²⁷¹ H–a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, FT 1884/II, 110. Jfr Bruneti re 1883, 177.

skymt af kärlek sin försoning deröfver --", och sammanfattar: "Det är nog så att vi sällan kunna göra rätt väl annat än det vi göra med kärlek."²⁷²

Liknande kritik riktade Westermarck inom bildkonsten mot Edouard Manet, vilket framkom redan i det förra kapitlet. Tutta Palin lyfter fram i sin doktorsavhandling en artikel om Manet i *NP*, som Westermarck lär ha skrivit (den är inte signerad), i vilken hon mestadels prisar Manet som föregångare och en skicklig konstnär.²⁷³ Westermarck beundrar särskilt Manets förmåga att avbilda människans inre liv. Men hon anser att hans sätt att uppfatta och framställa människor visar tecken på hans förakt för dem: "Hvad som nu sist och slutligen sjelfva innehållet beträffar af det Manet gifvit oss i sin konst, så måste man säga att hans uppfattning af människan såsom sådan är låg". Westermarck syftar här särskilt till hans "gemena" och "stygg" men ypperligt avbildade kvinnotyper i *Le déjeuner sur l'herbe* (1863) och *Olympia* (1863).²⁷⁴ Om dessa målningar drar Westermarck slutsatsen:

"Denna brist på ädelhet i uppfattningen i förening med öfverdrifterna i utförandet gjorde ett intryck af nästan vämjelse, och den frågan trängde sig ovilkorligt på en, om det verkligen lönade mödan att städse framställa människor, om hvilka konstnären hyser så ringa tanke och för hvilka han eger så föga aktning."²⁷⁵

Westermarck nämner inte exakt vad i Manets målningar hon anser visa på "brist på ädelhet i uppfattningen" annat än att han skildrar en "depreverad, blaserad värld", och att hon anser hans kvinnofigurer vara låga och otäcka.²⁷⁶ Westermarck poängterar att det ädla i en målning inte hänger på om modellen är vacker eller ful eller om ämnet är lågt, utan på *hur* motivet framställs. Manets *Olympia* och *Le déjeuner sur l'herbe* är förstås mycket

²⁷² H-a, "Den realistiska riktningen i den franska romanen", FT 1884/II, 111.

²⁷³ "Edouard Manets exposition i Ecole des Beaux-arts", *NP* 23.2.1884. Artikeln anges av Palin vara skriven av Helena Westermarck, Palin 2004, 85.

²⁷⁴ [Helena Westermarck], "Edouard Manets exposition i Ecole des Beaux-arts.", *NP* 23.2.1884.

²⁷⁵ [Helena Westermarck], "Edouard Manets exposition i Ecole des Beaux-arts.", *NP* 23.2.1884.

²⁷⁶ [Helena Westermarck], "Edouard Manets exposition i Ecole des Beaux-arts.", *NP* 23.2.1884.

vågade målningar, inte minst för att Manet kombinerat den moderna konstens djärva, estetiskt självmedvetna målningssätt med klassiska konsthistoriska motiv – Venus (av Urbino) och ett pastorallandskap eller en mytologisk scen – som i hans målningar föreställer en samtida prostituerad, respektive en naken kvinna på picknick med kostymklädda män. Båda kvinnorna, har i en självmedveten gest, vänt blicken mot åskådaren. Westermarck konstaterar att skillnaden mellan Manets målningar och de gamla holländarnas och flamländarnas krogscener och byfester, som likaså föreställer sinnliga motiv, är den att Manets målningar saknar deras livsglädje.²⁷⁷

I artikeln beskriver Westermarck Manet framför allt som en "l'art pour l'art"-konstnär: hon menar att han eftersträvar att avbilda "det intryck föremålet gör på oss då vårt öga först faller derpå", "l'aspect des choses", så objektivt som möjligt; om innehållet brydde han sig inte så mycket.²⁷⁸ I det förra kapitlet framkom att denna indifferens, ansågs vara ett allvarligt tillkortakommande, ett stort minus, som Westermarck uttrycker det i sin artikel om Manet.²⁷⁹

Det största problemet med den franska naturalismen, enligt Westermarcks texter, är bristen på sympati, som syns i Flauberts, Zolas och Manets negativa människoskildringar. Enligt Westermarcks beskrivning skildrade realisterna och naturalisterna ämnen som tidigare ansetts vara för låga och vulgära för att framställas i konsten. De ville demokratisera konsten så att även en arbetare eller en fattig gumma skulle anses (konst)salongsfähig. Men enligt Westermarck hade Zola, Flaubert och i viss mån också Manet, misslyckats något med detta. De pekar på missförhållandena i samhället och visar hur själviska människor är, de visar det låga, djuriska i människan, men gör inget för att försöka lyfta upp henne ur träsket. Det har framkommit flera gånger i denna uppsats ett det var ett allmänt förekommande krav i konstdebatten att konstnären skulle skildra det låga, vulgära och alldagliga på ett *ädel* sätt. Westermarck skriver att konstnären ska

²⁷⁷ [Helena Westermarck], "Edouard Manets exposition i Ecole des Beaux-arts", NP 23.2.1884.

²⁷⁸ [Helena Westermarck], "Edouard Manets exposition i Ecole des Beaux-arts", NP 23.2.1884.

²⁷⁹ [Helena Westermarck], "Edouard Manets exposition i Ecole des Beaux-arts", NP 23.2.1884.

”upptäcka skönhet i dessa alldagliga saker och känna en glädje af att visa hur vänligt himmelens ljus faller äfven på dem.”²⁸⁰

Kravet på att även realismen skulle vara ädel var starkt förankrad i 1800-talets idévärld. Enligt C. G. Estlander och estetikprofessorn C. R. Nyblom, som också skrev konstkritik i *Finsk Tidskrift*, skulle konsten vara upphöjande: den skulle ledsagas av ”tro på det goda och rätta”²⁸¹, som kom till uttryck i författarens ”skonsamhet för de dåliga och felande”²⁸² samt i ett försonande slut där harmonin, som ”rubbats af brister och brott”²⁸³, återställs. Christer Westling anser kravet på försoning vara ett av grundkraven i idealrealismen.²⁸⁴

Tutta Palin påpekar att Westermarck i slutet av sin artikel ”Den realistiska riktningen i den franska romanen” påstår, att oädelhet och avsaknad av sympati hos Flaubert och Zola, men alltså också hos Manet, är något typiskt franskt.²⁸⁵ Westermarck skriver: ”’Konsten för konstens skuld’ är en teori, som har sitt ursprung i den latinska rasens skaplynne. Deraf fransmannens tendens att söka i måleriet ’le morceau de facture’ -- men deraf äfven hans oöfverträffliga teknik.”²⁸⁶ Detta var dock inte en tankegång som Westermarck själv hittat på, utan är igen tagen från Brunetières artikel.²⁸⁷ En stor brist i den franska konsten, enligt Westermarcks och Brunetières artiklar, är att de franska realisterna inte lyckas framställa den del av verkligheten som inte syns – det andliga. I det förra kapitlet framkom ju att naturalismen ofta kritiserades för att vara ytlig efterbildning av sinnesintryck, och att det allmänt efterlystes mera andlighet i konstdebatten i *Finsk Tidskrift* och *Helsingfors Dagblad*. Kravet på innerlighet var förstås en stor utmaning i målningskonsten, som utgår från ögats sinnesintryck av den synliga världen, men

²⁸⁰ H-a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, FT 1884/II, 188–189.

²⁸¹ C. R. Nyblom, ”Öfversigt”, FT 1880/I, 66.

²⁸² C. G. Estlander, ”August Strindbergs nyare skrifter”, FT 1883/I, 264.

²⁸³ C. G. Estlander, ”Det estetiska och moraliska intresset i skaldekonsten” FT 1882/II, 207.

²⁸⁴ Westling 1985, 237.

²⁸⁵ Palin 2004, 86.

²⁸⁶ H-a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, FT 1884/II, 193.

²⁸⁷ Brunetière 1883, 311.

Brunetière och Westermarck påpekar att verkliga mästare klarar av att avbilda även ”det inres återsken öfver detta yttre”.²⁸⁸

Det verkar ha varit rätt allmänt under 1800-talet att anse den franska konsten vara ytlig. Den i Norden populära tyska konsthistorikern Wilhelm Lübke (1826–1893) skriver i *De bildande konsternas historia* (1872) om det moderna franska måleriet, bland annat om Jean-Léon Gérôme: ”Yttre glans, stegrande teknisk färdighet, ytlig realism i förening med inre tomhet, brist på tankar och känslor äro de utmärkande dragen.”²⁸⁹ Han antar att den franska konsten inte är lika djupsinnig som den tyska ”på grund av olikheterna mellan folkens karaktärer”.²⁹⁰ Också Tore Kirkholt påpekar i sin avhandling att konstkritikern Emil Tideman (1812–1865) redan år 1844 kritiserade några franska målningar för att det konstnärliga utförandet framhävts, vilket enligt honom ledde till en förförande ytlig skönhet, som han förknippade med det innehållslösa och ständigt föränderliga modet samt en ytlig fransk aristokratisk kultur. Kirkholt påpekar att det finns ett element av etik i Tidemans avståndstagande från det franska glittret, som bländade ögonen på bekostnad av ”den sanna konsten” som sökte framställa det evigt sköna.²⁹¹ Även Brunetière, som ju själv var fransman, menade att den franska kulturen var ytlig och aristokratisk till sin natur.²⁹²

Motpolen till den ”ytliga” franska konsten var förstås den germanska (protestantiska) konsten, som den nederländska 1600-talskonsten ofta fick representera. Även Emil Tideman menade att de franska konstnärerna saknade just den nederländska konstens ”trovärdiga” och sanna framställningar.²⁹³ Brunetière och Westermarck likställer det gamla holländska måleriet med den engelska naturalismen och kontrasterar deras sympatiska förhållningssätt till sina gestalter med de franska naturalisternas föraktfulla inställning. Skillnaden mellan den engelska och holländska realismen/naturalismen och

²⁸⁸ H-a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, FT 1884/II, 190. Jfr Brunetière 1883, 290–296.

²⁸⁹ Lübke 1872, 197.

²⁹⁰ Lübke 1872, 197.

²⁹¹ Kirkholt 2010, 66–67, 71–72.

²⁹² Brunetière 1883, 311.

²⁹³ Kirkholt 2010, 67.

den franska är, enligt dem, att den engelska och holländska naturalismen är innerligare och ädlare just tack vare den sympatiska, kärleksfulla skildringen.²⁹⁴ Westermarck citerar Brunetière:

”Den engelska realistens djupare uppfattning ger hans gestalter en egendomlig skönhet och innerlighet, också när framställningen gäller det man vanligtvis anser fult eller vulgärt. Skulle icke i den holländska målarkonsten hvarje skymt af behag försvinna, om vi ett ögonblick tviflade på att dessa gamla kvinnor på sin dörrtröskel, dessa hjordar på ängen, dessa blommor eller frukter vore framställda med en innerlig kärlek, uppkommen af förtrolig bekantskap och öfvertygelse om att de utgöra en del af det dagliga lifvet och den dagliga lyckan.”²⁹⁵

Kärleken, sympatin i den engelska realismen tar sig uttryck, enligt Westermarck och Brunetière, i att även ironin alltid är skonsam, till skillnad från den franska naturalismen. Romankaraktärerna förlöjligas aldrig: ”ty hvem af oss har icke sina fel, hvem har icke något drag af löjligt. Den ena har för stor mage, den andra för korta ben.”²⁹⁶ Westermarck konstaterar i slutet av artikeln att: ”Denna den engelska diktarens sympati trycker också på det fula konstens adelspregel, den kommer honom att gå till grunden och icke stanna blott vid ytan.”²⁹⁷

Det sista kapitlet i Westermarcks artikel utgör en slags vändpunkt och höjdpunkt: efter att ha fördömt den franska naturalismen på många punkter, lyfter hon fram George Eliots romaner och den holländska konsten som en sympatisk, föredömlig form av realism eller naturalism.

²⁹⁴ H-a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, FT 1884/II, 189, 192; Brunetière 1883, 280–283, 305.

²⁹⁵ H-a., ”Den realistiska riktningen i den franska romanen.”, FT 1884/II, 190; Jfr Brunetière 1993, 284.

²⁹⁶ H-a., ”Den realistiska riktningen i den franska romanen.”, FT 1884/II, 192. Jfr Brunetière 1883, 306.

²⁹⁷ H-a., ”Den realistiska riktningen i den franska romanen.”, FT 1884/II, 194.

Den närläsning jag nu gjort av den sista delen av Helena Westermarcks artikel ”Den realistiska riktningen i den franska romanen” visar stora likheter mellan hur realismen/naturalismen diskuteras i artikeln och i andra texter i *Finsk Tidskrift* och *Helsingfors Dagblad*. Trots att artikeln i hög grad bygger på Ferdinand Brunetières och George Eliots texter, behandlar Westermarck frågor som ofta diskuterades i den finska konstdebatten. Hon riktar även samma kritik mot naturalismen som framkommit i andra texter i denna avhandling: den franska naturalismen anklagas för att vara ytlig, stygg, omoralisk och kall – medan den engelska realismen, som hon kallar den, betecknas som ädel, innerlig, sympatisk, kärleksfull och moralisk – vanligt förekommande positiva begrepp i konstdebatten i *Finsk Tidskrift* och *Helsingfors Dagblad*.

Dessa observationer är något förbluffande. Riitta Konttinen har tidigare beskrivit Westermarcks uttalanden om realismen och naturalismen som direkta motsatser till C. G. Estlanders krav på andlighet i konsten och hans kritik av den råa naturalismen, men nu har det framkommit att situationen inte var så polariserad. Konttinen har nog också uppmärksammat Westermarcks kritik av Zola och naturalismens sympatilöshet, samt hennes krav på djup i känslan och ädelhet i framförandet, men Konttinen har förbisett eller bortförklarat dessa uttalanden i sin analys av Westermarcks syn på realismen och naturalismen. Hon framhäver att Westermarck skiljde mellan Zolas materialism, naturalismen och realismen så att hon tog avstånd från materialismen och förespråkade realismen. Konttinen hävdar att Westermarck ändå i praktiken accepterade naturalismens läror och tillämpade dem i sin konst.²⁹⁸

Med andra ord menar Riitta Konttinen att Helena Westermarck, enligt dagens termer, var naturalist och förespråkade naturalismen, fastän hon kritiserade riktningen för materialism, ytlighet och bristande sympati, samt använde termen *realism* för den konst som hon förespråkade. Denna tolkning av Helena Westermarcks konstsyn och hennes konst är, enligt min mening, i princip inte nödvändigtvis motstridig, eftersom bruket av termerna har förändrats med tiden och konstriktningar kan definieras på olika sätt. Att Westermarck definierade sin konst som *realistisk* utesluter inte att dagens forskare kunde

²⁹⁸ Konttinen 1991, 90–95.

beteckna hennes konst som *naturalistisk*. Problemet är snarare att då Konttinen hastigt bortförklarar eller låter bli att beakta Westermarcks kritiska uttalanden om naturalismen, som inte passar in i bilden av Westermarck som den nya naturalistiska konstens fanbärare och motståndare till Estlanders konstsyn, blir tolkningen av Westermarcks position i naturalismdebatten ensidig och bilden av debatten lätt polariserad. Det stämmer exempelvis inte att Westermarck skulle ha gjort en avgörande skillnad mellan materialismen i Zolas verk och naturalismen, eftersom hon vid flera tillfällen i sin artikel beskriver Zolas romaner ”naturalistiska”. Min tolkning är att Westermarck och Brunetière framställer Zolas verk som en extrem form av naturalism, som reducerats till materialism. Då vore materialismen helt enkelt en grundläggande beståndsdel av naturalismen, enligt Westermarcks och Brunetières uppfattning. Westermarck kallar faktiskt på ett ställe Zolas konst för ”grof naturalism”.²⁹⁹

Det är egentligen inte alls så entydigt vad en skribent har menat eller åsyftat med en text. En närläsning av Helena Westermarcks artikel ”Den realistiska riktningen i den franska romanen” räcker inte som sådan för att utreda vad skribenten menade med det hon skrev, alltså vad hon kunde ha avsett med sina utsagor. Artikeln kunde ju exempelvis läsas som ett referat av Brunetières artikel, som inte alls avspeglar Helena Westermarcks egna åsikter. Dessutom ändras bruket av begrepp med tiden och de kan hänvisa till olika ideologiska kontexter, alltså traditioner eller diskurser, som Skinner ibland kallar dem. Därför kan samma begrepp väcka olika associationer hos olika läsare och därmed bli tolkade på olika sätt beroende på vilka traditioner läsaren är förtrogen med. Därför menar Skinner att det inte räcker att man enbart läser texten om och om igen. För att verkligen *förstå* en given text gäller det för forskaren att studera vilka traditioner skribenten kan ha utgått ifrån i sin text. Detta kan också hjälpa forskaren att lokalisera skribentens position exempelvis i en debatt eller en tvist för att utreda vad skribenten kan ha åsyftat med sina utsagor. I det följande försöker jag därför utforska vilka traditioner Westermarck kan ha utgått ifrån i den sista delen av sin artikel och utreda hennes position i konstdebatten.

²⁹⁹ H-a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, FT 1884/II 181.

Den ideologiska kontexten

Den primära källan till det sista kapitlet i Helena Westermarcks artikel är förstås Ferdinand Brunetières artikel "Le naturalisme anglais. Étude sur George Eliot". Den utgår i sin tur från George Eliots verk och då främst hennes försvarstal i *Adam Bede*, i vilken hon jämför sin realism med den holländska 1600-talskonsten, som hon anser förverkliga den opretentiösa sanningsenlighet och ärlighet som hon själv eftersträvar.³⁰⁰ Det är alltså främst härifrån som parallellerna till den holländska 1600-talskonsten i Westermarcks artikel kommer. Varför valde då George Eliot att hänvisa till 1600-talets holländska genremåleri, hur uppfattades det av sin samtid och vad representerade det?

1600-talets holländska³⁰¹ och flamländska konst hade i den klassiska konstteorin länge fått representera en lägrestående, något vulgär konst, som kontrasterades mot den ädla idealistiska akademiska konsten. De nederländska genremålningarna placerade sig i genrehierarkins lägre del, eftersom de ansågs vara enbart realistiska, mekaniska skildringar av livet i 1600-talets Holland och Flandern.³⁰² Den nederländska 1600-talskonsten hade alltså länge utsatts delvis för samma kritik som 1800-talets realism och naturalism.

Under mitten av 1800-talet, när konstakademierna och den klassiska akademiska konstteorin började förlora sin auktoritet och den idealistiska konsten började kännas allt mer föråldrad, lyftes den holländska 1600-talskonsten fram som en föregångare till den moderna realismen.³⁰³ Theophile Thoré, som även skrev under pseudonymen Willem Bürger, var en av dem som gjorde 1600-talets holländska genremåleri mera känt. Det var

³⁰⁰ Stycket som Westermarck citerar börjar: "It is for this rare, precious quality of truth that I delight in many Dutch paintings --", Eliot 1997, 153.

³⁰¹ Jag använder här termen holländsk och Holland, fastän landet numera kallas för Nederländerna, eftersom "holländsk" är en etablerad term för landets konst. De nederländska provinserna och Flandern (som numera tillhör Belgien) tillhörde ju länge samma valde (burgundiska och habsburgska nederländerna). Därför betecknas många flamländska konstnärer, exempelvis Adriaen Brouwer, ofta som "holländska", vilket inte heller är helt fel eftersom han studerade i Holland. Jag använder därför termen *nederländsk* då jag syftar till hela regionen, inklusive Flandern.

³⁰² Yeazell 2008, 36–47.

³⁰³ Denna tes har tidigare lagts fram av Petra ten Doesschate Chu 1974, 48.

exempelvis han som ”återupptäckte” Johannes Vermeer (1632–1675). Han försökte också höja den holländska konstens anseende med verket *Musées de la Hollande*, i vilken han jämför Rafaels kvinnoporträtt med Rembradts till fördel för den senare. Han utnyttjar det traditionella motsatsförhållandet mellan den italienska idealistiska konsten och den realistiska holländska konsten, men för att förespråka en realistisk konst som de gamla holländarna representerade och som han ansåg vara en modern konstform.³⁰⁴ Läsaren minns kanske att Tikkanen använde samma motsatsförhållande i ett brev och senare i en artikel, där Rafael fick representera den idealistiska konsten som C. G. Estlander förespråkade, medan Adriaen Brouwer (1605–1638) representerade den naturalistiska konsten som Tikkanen försökte försvara.³⁰⁵

Den realistiska nederländska, särskilt den holländska, 1600-talskonsten började ses som en föregångare till 1800-talets realism. Men den hade också en funktion i realism- och konstdebatten, nämligen som företrädare för en kristlig, protestantisk och demokratisk konst. Petra ten Doesschate Chu påpekar att Theophile Thoré och många andra vänstersinnade fransmän efter 1848-års misslyckade revolution såg 1600-talets Holland och dess konst som en republikansk och demokratisk utopi. Som exempel nämner hon att Rembrandt betecknades som konstens Luther, en revolutionär som ständigt kämpade mot den katolska konstens konventioner.³⁰⁶

I Ferdinand Brunetières och Helena Westermarcks texter representerar den holländska konsten framför allt just en sådan protestantisk form av realism med etiska förtecken, i motsats till den franska naturalismen som allmänt anklagats för att vara kall och ytlig. Detta kom fram i stycket jag nyss citerade, där Westermarck likställer den engelska realismens innerlighet med den holländska konstens kärleksfulla skildringar av gamla gummor vid dörrtröskeln. Den gemensamma grunden för 1600-talets holländska konst och den engelska naturalismen uppges av Brunetière och Westermarck vara just den protestantiska tron, som förlänat den engelska realismen dess ”moraliska djup”, som den

³⁰⁴ ten Doesschate Chu 1974, 12–13.

³⁰⁵ Tikkanen till Estlander (utkast), 15.2.1882. SLSA. Se även Tikkanens brev till C. Tengström i Vakkari 2007, 38, 46; samt J. Tikkanen, ”Michetti”, FT 1881/II, 453.

³⁰⁶ ten Doesschate Chu 1974, 13.

franska naturalismen saknade.³⁰⁷ Brunetière framhäver förvånansvärt nog denna skillnad mer än Westermarck. Han anser att den naturalistiska konsten är naturlig för protestanterna, men känns främmande för fransmännen som är katoliker och av latinskt ursprung, vilket han anger vara orsaken till att Zola inte förstått sig på den engelska naturalismen och Courbet inte på den gamla holländska konsten.³⁰⁸

En liknande uppfattning och retorik finner man i Wilhelm Lübkes *De bildande konsternas historia*. Lübke framhäver reformationens betydelse för den realistiska konstens och särskilt det nederländska genremåleriets uppblomstring. Han menar att efter reformationen behövde konstnären inte längre foga sig efter kyrkliga traditioner, utan kunde ”ur ett kärleksfullt fördjupande i studiet af naturen och de gamla konstverken” skapa ett nytt behandlingssätt och genom ”sitt eget inre” ”besjälade innehållet” i konstverket.³⁰⁹ Hädanefter gjordes konsten för människan ”för att tillfredsställa själens längtan, lusten åt det sköna och betydelsefulla”, skriver Lübke.³¹⁰ Det bör noteras att fastän konsten, enligt Lübke, blev mer profan och människocentrerad i och med att ”andra individer blev föremål för allvarlig, kärleksfull framställning”³¹¹, blev den inte materialistisk för det, utan andligheten var lika viktig i konsten som förr. Konsten behövde inte längre vara uttalat religiös, men däremot skulle den vara innerlig. Också Lübke framhäver alltså innerligheten och den kärleksfulla skildringen i den protestantiska konsten. Han påpekar att naturalismen i det gamla holländska genremåleriet alltid präglas av ett ”poetiskt fångslande drag i den för de germaniska folken egendomliga förkärlek, hvar med de omfatta allt hvad som rör hemmet och den dagliga tillvaron”.³¹²

³⁰⁷ H-a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, FT 1884/II, 191; Brunetière 1883, 310.

³⁰⁸ ”Car, non seulement il faut convenir qu’il y a des arts protestants, et qu’ils sont naturalistes; mais, en Hollande comme en Angleterre, on pourrait presque dire que c’est pour avoir poussé le naturalisme jusqu’à ses dernières conséquences, parfois même au delà, qu’ayant rencontré des chefs-d’œuvre, ils font hésiter, et suspendent la condamnation qu’autrement nous porterions d’instinct, Latins et catholiques au fond que nous sommes, contre les prétentions du naturalisme dans l’art.” Brunetière 1883, 273.

³⁰⁹ Lübke 1872, 499–500.

³¹⁰ Lübke 1872, 500.

³¹¹ Lübke 1872, 500.

³¹² Lübke 1872, 761.

Det var alltså allmänt att framställa den holländska 1600-talskonsten som en moraliskt högstående, protestantisk form av realism. Forskningen visar faktiskt att den nederländska konsten började röna allt mer uppskattning under 1800-talet. Vid slutet av seklet var dess ställning redan etablerad och man kunde hitta målningar av nederländska mästare från 1600-talet i många, framför allt borgerliga, konstsamlares hem. Särskilt den holländska 1600-talskonsten väckte positiva associationer då den ofta förknippades med protestantism, liberalism, demokrati och borgerlighet.³¹³

Det man fäster sig vid i Eliots, Brunetières, Westermarcks och Lübkes texter är att de använder nära på kristlig retorik i sina beskrivningar av den ”germanska”, protestantiska realismen. Brunetière och Westermarck framhäver att det som gör George Eliots naturalism ädel är, att hon skildrar med kärlek och sympati även ”den anspråkslösaste bland oss eller den, som skenbart synes minst originel och värd att studeras”.³¹⁴ Westermarck fortsätter: ”Hon vill att vi, såsom hon sjelf, skola älska tingen och människorna sådana de äro och oaktadt deras brister.”³¹⁵

Denna etiska ton i Westermarcks och Brunetières artiklar har säkert i hög grad sitt ursprung i *Adam Bede*, som har religiös tematik och är full med bibelcitat. George Eliots verk har ofta en etisk ton, vilket kommer fram även i kapitel 17 i *Adam Bede*, där hon framställer realistiska skildringar i termer av sympati, ärlighet och sanningsenlighet, så att realismen, som tidigare ansetts vara låg och mekanisk, nu förvandlas till ”ett moraliskt imperativ”.³¹⁶

George Eliot växte upp i en mycket religiös protestantisk miljö. Men när hon flyttade till Coventry och senare till London och började umgås med fritänkare, började hon allt mer tvivla på de religiösa lärorna. Hon var ändå intresserad av teologiska och filosofiska frågor och inledde sin karriär med att översätta David Strauss (1808–74) *Das Leben Jesu*

³¹³ ten Doesschate Chu 1974, 9–16, 78, 79.

³¹⁴ H-a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, FT 1884/II, 189. Jfr Brunetière 1883, 279.

³¹⁵ H-a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, FT 1884/II, 189. Jfr Brunetière 1883, 280.

³¹⁶ Yeazell 2008, 93.

(1835–36), en i sin tid omvälvande bok, eftersom Strauss visar genom historisk bibelforskning att berättelsen om Jesus är enbart en legend. Lite senare översatte hon även Ludvig Feuerbachs (1804–72) *Das Wesen des Christentums* (1841), i vilken Feuerbach studerar religionen ur en antropologisk och psykologisk synvinkel.³¹⁷ Eliot berättar i ett brev att hon fullständigt håller med Feuerbach.³¹⁸

Feuerbachs religionskritik går ut på att människan speglar sitt eget inre i en transcendent Gud som alltid är utanför människans räckhåll, vilket gör att hon uppfattar sig själv som otillräcklig och syndig. Men genom kristendomens treenighetslära och läran om inkarnation, som förenar människan med det gudomliga, inser människan att Gud egentligen bara avspeglar hennes egen essens, att religionen är hennes eget självmedvetande. Då kan hon istället överföra sin tro på mänskligheten och förverkliga kärlekens evangelium i interaktion med andra människor, i samhällslivet. Feuerbach hade studerat filosofi under Hegels ledning, men han kom att motsätta sig Hegels idealism och ansåg att den sinnliga tillvaron föregår det abstrakta tänkandet.³¹⁹ Filosofen Maurice Mandelbaum påpekar att trots att Feuerbach ofta betecknas som materialist på grund av att han uppfattade människan som en materiell varelse, var han inte materialist i strikt bemärkelse, eftersom hans filosofi inte befattade sig med metafysiken.³²⁰ Därför kallas hans filosofi ofta för *antropologisk materialism* eller helt enkelt *humanism*. Mandelbaum påpekar också att Feuerbachs ”kärleksetik” har en religiös ton, vilket Karl Marx och Friedrich Engels förhöll sig kritiska till.³²¹

Kyrka och religion var stora debattämnen under 1800-talet. Detta påpekar Maria Vainio-Kurtakko i sin avhandling och lyfter fram, förutom Feuerbach och Strauss, även Ernest Renan (1823–1892), Charles Darwins evolutionsteori samt Georg Brandes kritik av statskyrkans morallagar. Hon hänvisar till Elisabeth Fabritius och Hans Hertel, som ser sekulariseringen som ett centralt inslag i det moderna genombrottet: man vände ryggen

³¹⁷ Westermarck 1894, 9–25; Ashton 1992, x–xvii; Copleston 1994, 294–296.

³¹⁸ Ashton 1992, xv–xvi.

³¹⁹ Copleston 1994, 293–299;

³²⁰ Mandelbaum 1971, 24–25.

³²¹ Mandelbaum 1971, 25.

till Gud och människosynen blev istället biologisk-materialistisk.³²² Salme Sarajas-Korte beskriver 1880-alet som en tid då en naturvetenskapligt grundad materialism ersatte en dogmatisk religiositet och den metafysiska världsuppfattningen.³²³ Även Riitta Konttinen relaterar 1880-talets naturalismdebatt till en bredare samhällelig debatt om ”vår tids största konflikt, den mellan tro och vetande, mellan idealism och materialism, mellan det oändliga och det ändliga, mellan ande och materia”.³²⁴ Naturalismen framställs som en motsvarighet till positivismen och materialismen, i stark kontrast till den religiöst präglade idealismen.

Men Maurice Mandelbaum hävdar att den stereotypa bilden av 1800-talet inte stämmer helt: de nya vetenskapliga teorierna, såsom Darwins evolutionslära, var inte i ett totalt motsatsförhållande till tron, utan existerade ofta sida vid sida med den. Mandelbaum framhäver, att fastän den kritiska historiska granskningen av Bibeln ifrågasatte teologiska dogmer, bestred de flesta kritiker, bland dem David Strauss, Ludvig Feuerbach, Matthew Arnold, T. H. Huxley och Thomas Carlyle (1795–1881), inte den kristna tron i sig. Exempelvis Strauss ansåg att hans tvivel på den historiska sanningshalten i Nya testamentets berättelser om Jesus inte underminerade tron på den essentiella sanningshalten i kristendomen.³²⁵

Mandelbaum påminner att den religiösa tron hade redan i början av 1800-talet definierats främst som *känsla* i och med den utbredda panteismen. De kyrkliga dogmerna var inte längre lika centrala i religionen. Mandelbaum framhäver att bland andra Arnold, Carlyle och Herbert Spencer framhöll, på samma sätt som de tyska romantikerna och idealisterna, att det gudomliga finns i denna värld, i naturen och inte någonstans utanför den.³²⁶ Därför började man under den tidiga romantiken hålla gudstjänster ute i naturen istället för i

³²² Vainio-Kurtakko 2010, 14–15, 122–124; Se Hertel 2004, 28–29.

³²³ Sarajas-Korte 1966, 14.

³²⁴ "Littré, Dumas, Pasteur, Taine I", HD 5.9.1882. Citatet finns översatt till finska i Konttinen 1991, 222. Den ursprungliga texten här är från en artikel i *Helsingfors Dagblad* som i sin tur baserar sig på ett referat i *Edinburgh Review* av en debatt med Littré, Dumas, Pasteur och Taine på l'Institut français. Skribenten ville visa att debatten i grunden handlade om "vår tids största konflikt", den mellan tro och "erkännande af materiens öfvervigt öfver anden".

³²⁵ Mandelbaum 1971, 28–31.

³²⁶ Mandelbaum 1971, 29, 35.

kyrkan.³²⁷ Evolutionsläran utgjorde därför nödvändigtvis inget problem för religionen, eftersom det gudomliga kunde anses vara en del av naturen. Att religionen hade i början av seklet likställts med troskänsla bidrog till att man senare under 1800-talet kunde separera tron från vetandet, religion från vetenskap, utan att den ena uteslöt den andra. Synen på vad religionen innefattar var således bred under hela 1800-talet, poängterar Mandelbaum. Han påpekar ytterligare att öppen ateism var mycket sällsynt under 1800-talet, och inte heller agnosticismen var särskilt utbredd.³²⁸ Mandelbaum visar att vetenskapernas framskridande och ifrågasättandet av de teologiska dogmerna i allt högre grad inte innebar, att människornas världsbild med detsamma skulle ha blivit totalt sekulariserad och materialistisk.

Det samma konstaterar Salme Sarajas-Korte i sin doktorsavhandling om läget i Finland under 1880-talet. Hon menar att materialismen sist och slutligen förblev svag i Finland, eftersom man försökte rädda religionen genom att utbyta religiös dogmatism mot humanism, kombinera kyrkans läror med vetenskapligt tänkande. Hon påpekar att C. G. Estlander i en senare skrift lyfte fram Viktor Rydbergs (1828–1895) liberala religionsuppfattning som en ledstjärna i denna balansgång mellan materialism eller vetenskaplighet och dogmatisk tro.³²⁹

Mandelbaums påståenden illustreras väl av Feuerbach och George Eliot. Fastän Feuerbach gjorde sig av med religionen, höll han ändå i praktiken fast vid den grundläggande moralen i Nya testamentet. Feuerbach påstår att det som vi håller för heligt på grund av religionen, såsom kärlek, medmänsklighet och olika rättigheter, egentligen är *heliga i sig själva*.³³⁰ Litteraturvetaren Rosemary Ashton skriver att George Eliot höll helt med Feuerbach, och att hon ansåg att Feuerbachs idéer tillsammans med Comte's och Carlyles skrifter kunde vara ett svar på de svårigheter som tron ställts inför. Ashton pekar på likheterna i Feuerbachs filosofi och Eliots uttalande att idén om en

³²⁷ Koerner 1990, 77. Jag vill tacka Ville Lukkarinen för att han upplyste mig om detta.

³²⁸ Mandelbaum 1971, 31–37. Mandel påpekar att Charles Darwin var en av de få agnostikerna bland 1800-talets intellektuella.

³²⁹ Sarajas-Korte 1966, 15–16.

³³⁰ Feuerbach 1992, 73–74.

förbarmande Gud, som känner *medkänsla* för människorna, i grunden består helt enkelt av det som människorna uppfattar som moraliskt, och att tron därmed har en moralisk betydelse.³³¹ Ashton konstaterar i likhet med Mandelbaum:

”Those who had given up believing in a transcendent God and in Christian dogma could retain their sense of moral equilibrium -- by adopting a belief in the ’religion of humanity’.”³³²

Den etiska, nästan kristliga, retoriken i George Eliots försvarstal för realismen samt Brunetières och Westermarcks artiklar har mycket gemensamt med Feuerbachs humanism. Deras krav på att konstnären ska kärleksfullt och med sympati avbilda ”den anspråkslösaste bland oss”, den som verkar minst värd att studeras, klingar som Nya testamentets kärleksevangeliem. Men de holländska 1600-talsgenremålningarna samt 1800-talets naturalistiska tavlor och romaner är oftast inte religiösa utan skildrar det jordiska livet. Likt Feuerbach, överför dessa den kristna kärleksetiken till en sekulariserad konst, som efterbildar den sinnliga, materiella världen.

Helena Westermarck motsätter sig också idén om en amoralisk konst och framhäver, att konsten ska basera sig på en livsåskådning. Framförallt den naturalistiska litteraturen kritiserades ju ofta för att lägga fram en pessimistisk, nihilistisk, desillusionerad livsåskådning i sina dräpande satirer. I inledningen till sin biografi över George Eliot klagar Westermarck över att ”jämförelsevis obetydliga franska författare -- tagas som måttstock för de resultat naturalismen uppnått”, samtidigt som man inte känner till George Eliots mästerverk, ”i hvilka den engelska naturalisten visar att naturalismen icke, såsom många av dess vedersakare velat påstå, utesluter en hel, genomförd livsåskådning.”³³³ Denna livsåskådning motsvarade i hög grad Feuerbachs filosofi.

Man kunde sammanfattningsvis konstatera att George Eliots naturalism och den holländska 1600-talskonsten betecknas i den sista delen av Westermarcks artikel som en

³³¹ Ashton 1992, xvii.

³³² Ashton 1992, xvii.

³³³ Westermarck 1894, ”Förord”.

protestantisk form av realism. Denna realism beskrivs dessutom som moralisk och innerlig. Beskrivningen härstammar i hög grad från George Eliots egna texter, hennes Feuerbachska livsåskådning, men kanske också från hennes religiösa bakgrund. Följdfrågan lyder, hur Westermarcks beskrivning av Eliots romankonst och den holländska 1600-talskonsten som en moralisk, protestantisk realism relaterar till kontexten av konstdebatten i *Finsk Tidskrift* och *Helsingfors Dagblad*.

Andlighet och moral i den nordiska konsten

Den etiska retoriken är inte unik för George Eliot, Ferdinand Brunetière och Helena Westermarck. Det framkom redan tidigare att kärlek till modellen var ett allmänt krav på konsten. Maria Vainio-Kurtakko påpekar i sin avhandling, att Runebergforskaren Johan Wrede gör gällande att J. L. Runebergs diktning sågs som en idealistisk och religiös livsåskådning, och att det var en allmän uppfattning under 1800-talet att det inte räckte att konsten var estetiskt tilltalande. Konsten skulle också påverka människornas moral och världsåskådning.³³⁴

Vainio-Kurtakko påpekar också att det finns en religiös underton i Albert Edelfelts målningar *Ett barns likfärd* (1879), *Gudstjänst i nyländska skärgården* (1881) och *Lördagskväll i Hammars* (1885) samt *Kvinnor utanför Ruokolaks kyrka* (1887). Dessa verk påminner mer om Runebergs folkskildring än politiskt radikala naturalistiska bilder av arbetare eller fattiga, poängterar Vainio-Kurtakko.³³⁵ Hon skriver: "[b]åde Runeberg och Edelfelt tecknar bilden av det strävsamma, fattiga och gudfruktiga finländska folket med hjälp av den allvarliga protestantiska tron."³³⁶

Detta citat passar faktiskt precis in på C. G. Estlanders och Jac. Ahrenbergs beskrivning av några av de nämnda målningarna av Albert Edelfelt. Om *Ett barns likfärd* skriver Ahrenberg att man känner igen "vår skärgårds allmoge" i figurernas lugna sorg och

³³⁴ Johan Wrede refererat efter Vainio-Kurtakko 2010, 122.

³³⁵ Vainio-Kurtakko 2010, 148–149. Aimo Reitala påpekar också sambadet mellan Edelfelt och Runebergs religiösa idealism i sin artikel om realismen (se Reitala 1974, 13).

³³⁶ Vainio-Kurtakko 2010, 121.

kärva, väderbitna anleten, som vittnar om ”det friska, fria livet på vågen”, om arbete och försakelse.³³⁷ Estlander skriver att figurerna är behandlade ”med stor kärlek och omsorg”.³³⁸ Likt Ahrenberg, anser Estlander att Edelfelt har lyckats uppfatta ”karaktären hos denna allmoge”, detta ”passionsfria lugn”, som konstnären uttryckt i ”en underbar harmoni mellan naturen utom och känslan inom människan”.³³⁹ Ahrenberg berömmar också Edelfelt för den ”innerliga samklang” som han skapat mellan människorna och naturen i *Ett barns likfärd*, vilket skapar en känsla av andakt som stämmer väl överens med personernas lugna sorg.³⁴⁰

Edelfelts målning *Gudstjänst i nyländska skärgården* fick ett liknande mottagande av *Scylla & Charybdis*, som troligen är Estlander och Ahrenberg eller endera av dem. *Gudstjänst i nyländska skärgården* föreställer fiskare i den nyländska skärgården som samlats till andakt ute i det gröna. Prästen står till vänster med ryggen mot havet, och framför honom sitter skärgårdens allmoge på bänkar eller stenar. Det lär ha varit allmänt att man i skärgården under sommartid höll gudstjänsterna utomhus, eftersom det kunde vara lång väg till kyrkan, skriver Vainio-Kurtakko och hänvisar till Topelius *Finland i det 19de seklet* (1893).³⁴¹ Som det redan framkommit var detta en tradition som hade sin grund i den tidiga romantikens panteistiska pietism.³⁴² Men *Scylla & Charybdis* har en mer religiös förklaring, nämligen den att gudstjänsterna var så talrikt besökta under sommaren (att församlingen inte rymdes i kyrkan), vilket enligt dem berodde på att fiskarna arbetade hårt under sommarhalvåret och behövde då ”den tröst, som läran om evig frid kan bringa”.³⁴³ *Scylla & Charybdis* berömmar Edelfelt för att han lyckats skapa samklang mellan naturen och människan, så att den milda sommardagen är i harmoni med figurernas ”dämpade känslor, det lugna reflekterande, som afspeglar sig i

³³⁷ J. Ahrenberg, ”Öfversigt”, FT 1880/II, 401.

³³⁸ C. G. Estlander, ”Öfversigt”, FT 1880/II, 161.

³³⁹ C. G. Estlander, ”Öfversigt”, FT 1880/II, 162.

³⁴⁰ J. Ahrenberg, ”Öfversigt”, FT 1880/II, 401.

³⁴¹ Vainio-Kurtakko 2010, 121.

³⁴² Se Koerner 1990, 77–78.

³⁴³ *Scylla & Charybdis*, ”Öfversigt”, FT 1881/II, 411.

anletsdragen”, istället för att framställa andäktigheten med hjälp av ”konventionella andaktsminer”.³⁴⁴

Det som Estlander och Ahrenberg ständigt framhäver i Edelfelts verk är just den religiösa underton som Maria Vainio-Kurtakko tog fram – att målningarna har en underliggande andäktighet, som kommer till synes i samklangen mellan människorna som är fördjupade i stilla reflektion och den milda naturen som omger dem. Vainio-Kurtakko påpekar att Edelfelts sakrala landskapsskildring i *Gudstjänst i nyländska skärgården* motsvarar Johan Wredes beskrivning av Runebergs panteism, enligt vilken naturen avspeglade Guds kärlek till människorna och hans omsorg om dem. Vainio-Kurtakko visar i sin avhandling likheterna mellan Runebergs dikt *Kyrkan* och Edelfelts målning.³⁴⁵ Hon anser att den underliggande religiösa känslan också kommer till uttryck på ett mycket runebergianskt vis, i solidariteten mellan skärgårdsborna som ”delar samma livsvillkor”.³⁴⁶ Den kristna tron framkommer i dessa Edelfelts målningar alltså inte så mycket i konkreta religiösa symboler – det är inte den dogmatiska kyrkliga tron som skildras – utan människornas personliga fromhet och kärlek till nästan, precis som i Eliots skildring av den holländska 1600-talskonsten och Westermarcks beskrivning av George Eliots realism.

Edelfelts sätt att skildra skärgårdsbor som har gudstjänst i naturen kan förknippas, förutom med Runebergs panteism, även med protestantismens, särskilt väckelserörelsernas, framhävande av den personliga gudstron. I naturen är folket i direkt kontakt med Gud. Samtidigt som man kan tolka framställningen av skärgårdens allmoge, som i alla åldrar sitter samlade i rad, som en skildring av solidariteten mellan dem, kan framställningen också ses som en skildring av den protestantiska personliga gudstron, särskilt om man fokuserar på den unga damen i förgrunden, som sitter försjunken med pannan lutande mot Bibeln. Också några av gossarna och en äldre man sitter något

³⁴⁴ Scylla & Charybdis, ”Öfversigt”, FT 1881/II, 411.

³⁴⁵ *Kyrkan* handlar om en fattig gammal man på väg till kyrkan som rör vilse i dimman. Han blir ledd av Gud till en öde holme där han blir överväldigad av den vaknande naturens vackert ljudande sång: han börjar själv sjunga ”Den blomstertid nu kommer” och får uppleva Guds härlighet mer direkt än vad han skulle ha gjort i kyrkan. Vainio-Kurtakko 2010, 120–121.

³⁴⁶ Vainio-Kurtakko 2010, 122.

avskilt.³⁴⁷ Detsamma gäller *Ett barns likfärd*, där de stilla sörjande människorna sitter i samma båt men bär sin sorg för sig själva, blickarna vända från varandra, försjunkna i sina egna tankar.

Maria Vainio-Kurtakko påpekar att Edelfelt beundrade den finska skärgårdsbefolkningens protestantiska, okonstlade fromhet. Hon lyfter också fram Marie-Sophie Lundströms tes om att Edelfelt målade *Gudstjänst i nyländska skärgården* som lovsång till den ofördärvade protestantiska tron, och som ett motstycke till *Allmosan*, som han målade färdig samma sommar som *Gudstjänst i nyländska skärgården*. Lundström tolkar *Allmosan* som en kritisk skildring av katolicismen.³⁴⁸

Ett liknande exempel på en starkt protestantisk målning från 1880-talet, som skildrar en andakt utomhus, står att finna i den norska konstnären Erik Werenskiolds (1855–1939) målning *En bondebegravelse* (1885) (fig. 8). Målningen föreställer bönder som nyss begravt en anhörig och står nu runt graven och håller andakt. Det är ingen präst på plats utan en av männen läser högt ur Bibeln. På landsbygden kunde det ta länge för prästen att komma till byn och då måste bönderna, särskilt under den hetaste tiden av året, själva begrava den döda. Man kan se att det är en het sommardag, för männen har tagit av sig kostymrockarna och en av dem torkar svetten ur pannan. Werenskiold har med petig naturalistisk teknik lyckats skildra det bländande middagsljuset, som skapar starka skuggor och får männens skjortor att lysa vita. Med hjälp av luftperspektiv har han skapat en känsla av fuktig sommarluft i fjällen. Bönderna står allvarstamt runt graven, alla var för sig försjunkna i sin sorg men ändå tillsammans, precis som allmogen i *Ett barns likfärd* och *Gudstjänst i nyländska skärgården*.

Werenskiolds målning fick en strålande mottagning i Norge. Tore Kirkholt redogör i sin doktorsavhandling för hur konstkritikern Anders Aubert (1851–1913) prisade år 1885 målningen som den yngre norska konstens huvudverk. Det intressanta för min avhandling är, att Aubert menade att *En bondebegravelse* ger ett slutgiltigt berättigande till den nya

³⁴⁷ Jag vill tacka Ville Lukkarinen för att ha påpekat denna aspekt av målningen.

³⁴⁸ Vainio-Kurtakko 2010, 123; Lundström 2008, 395–397.

riktningen i konsten, för detta verk var ett prov på *alvaret* och *sannheten* i riktningen.³⁴⁹ (Jag antar att Aubert med den nya riktningen menar naturalismen, då Werenskiold under 1880-talets första hälft målade friluftsmålningar av den norska allmogen i en naturalistisk, illusionistisk stil.) Aubert beskriver Werenskiolds konstnärliga uppfattning som ”sand og livfuld objektivitet” men poängterar att den inte är ”kold och sympatiløs”, utan baserar sig på ”kjærlighed til sit folk” och den norska naturen.³⁵⁰

Naturalismen var alltså även i Norge en konstriktning som krävde *berättigande*. Ur Tore Kirkholts avhandling framkommer att det fördes en snarlik debatt om naturalismen i Norge som i Finland. Argumenten mot naturalismen var desamma: den nya konsten anklagades för att vara materialistisk, mekanisk, kall, fragmenterad, sympatilös, ytlig, och den förknippades med positivismen och en deterministisk och pessimistisk livsåskådning. Tore Kirkholt visar i sin avhandling att man även i Norge försvarade inhemska naturalistiska verk genom att hävda att de, till skillnad från den radikala franska naturalismen eller de naturalistiska författarna, var moraliska och innerliga eller andliga.³⁵¹ Aubert rättfärdigar naturalismen genom att framhäva sannheten, sympatin, kärleken och det djupa allvar med vilket Werenskiold avbildat de norska bönderna. Aubert ansåg denna böndernas protestantiska stoicism, som Kirkholt kallar den, vara typisk för det norska folkets religiositet.³⁵²

Just *allvaret* och *innerligheten* var något som norska kritiker ansåg prägla de nordiska folken.³⁵³ Lorenz Dietrichson menade att dessa egenskaper berodde på det hårda livet i den karga nordiska naturen, där livet var en ständig kamp. Det nordiska allvaret kom till synes, enligt Dietrichson, i valet av enkla och betydelsefulla motiv, skriver Kirkholt.³⁵⁴ Det är alltså inte underligt att Erik Werenskiold var populär i Norge. Han hade ju i *En bondebegravelse* målat ett enkelt, allvarligt och betydelsefullt motiv samt skildrat

³⁴⁹ Kirkholt 2010, 176.

³⁵⁰ Kirkholt 2010, 176.

³⁵¹ Förutom Aubert försvarade också Margarethe Vullum den moderna realismen. Se Kirkholt 2010, 159, 178.

³⁵² Kirkholt 2010, 177.

³⁵³ Se Kirkholt 2010, 132.

³⁵⁴ Kirkholt 2010, 108.

böndernas sammanhållning och stilla, innerliga tro. Albert Edelfelt hade gjort precis samma sak i målningen *Gustjänst i den nyländska skärgården*, som fick mycket likartad reception som *En bondebegravelse* i Norge. I C. G. Estlanders och Jac. Ahrenbergs anmälning av *Ett barns likfärd* och *Gudstjänst i nyländska skärgården* framkom, att de uppskattade Edelfelts skildring av skärgårdens allmoge som ett folk som, i ”ständig kamp mot elementen”³⁵⁵, bär livets motgångar med stoiskt lugn.

Erik Werenskiöld var också mycket omtyckt i Finland. J. J. Tikkanen ansåg Werenskiöld vara en av de förnämsta nordiska konstnärerna i München. Tikkanen beundrade särskilt den ”kärleksfulla”, det vill säga omsorgsfulla, behandlingen av ett alldagligt ämne i Werenskiölds genremålning *Et møte* (1881). Tikkanen ansåg målningen vara likvärdig med *de gamla holländarna*, och ett exempel på ”sann naturalism”, eftersom den var ”ärlig, samvetsgrann, anspråkslös och kärleksfull”.³⁵⁶ I *Finsk Tidskrift* prisade såväl Georg Nordensvan som Helena Westermarck Werenskiölds målningar. Nordensvan, som var en förespråkare för de nya konstriktningarna, menade att Werenskiölds verk var överlägsna på Parisersalongen. Nordensvan berömmar Werenskiöld särskilt för hans illusionistiska realism och hans ljusskildring, som är likvärdiga med de bästa impressionistiska målningarna, men som ändå saknar ”deras vämjeligt råa sätt”.³⁵⁷ Helena Westermarck förundrade sig året därpå över att Werenskiöld inte fick medalj på salongen. Enligt Westermarck präglades hans målningar av ”djup känsla” och ”poetisk stämning” men utan ”bismak af sentimentalitet”.³⁵⁸

Det fanns alltså i den finska, men också i den norska, konstdebatten ett krav på att konsten skulle vara innerlig/andlig och moralisk. Som det framkom i det förra kapitlet var tanken om konsten som en andlig verksamhet, där målarens själ möter åskådarens, relaterad till idealrealismen. Men Sten Björkman konstaterar i sin avhandling pro gradu att hos både C. G. Estlander och J. L. Runeberg baserade sig idealrealismen i hög grad på den kristna tron, och att idébegreppet hade en mer kristlig innebörd hos Estlander än i

³⁵⁵ Scylla & Charybdis, ”Öfversigt”, FT 1881/II, 411.

³⁵⁶ J., ”Nordiska konstnärer i München II”, HD 13.8.1881.

³⁵⁷ Georg Nordensvan, ”Studier i modern konst”, FT 1883/I, 418–419.

³⁵⁸ H-a, ”Öfversigt”, FT 1884/I, 490.

Vischers estetik.³⁵⁹ Tore Kirkholt förknippar också den norska filosofen Marcus Monrads idealistiska konstsyn med den protestantiska tron. Monrads idealistiska estetik präglas av en uppfattning av att konstskapandet och konstupplevelsen utgår från det inre livet, och denna konstens innerlighet förknippas med reformationens innerlighet, ”en inderlig förbindelse med det guddommelige i tilværelsen”, skriver Kirkholt.³⁶⁰ Idealrealismen var alltså förankrad i tron, och därför går det inte alltid att skilja mellan religiös andlighet och idealrealismens krav på andlighet i konsten.

Helena Westermarcks beskrivning av den engelska och holländska protestantiska realismen som moraliskt högtstående konst, som trots sin realism även hade en andlig dimension, var i samklang med idealrealismen. Den konstsyn Westermarck förespråkade var kanske inte en religiös kristlig idealrealism, men de värden och ideal som förekommer i hennes artiklar är ingalunda i strid med de ideal som C. G. Estlander förespråkade i konsten. Ett exempel på detta är en recension av Parisersalongen 1884, i vilken Westermarck beskriver den nordiska konsten utgående från både naturalismens och idealrealismens begrepp och teorier. Hon påpekar att de nordiska konstnärerna (enligt naturalismens principer) troget avbildar ”en bit natur af sin omgifning”, men att de samtidigt (enligt idealrealismens ideal) ”tolkar” och ”förklarar” denna och för fram ”sin känsla för det framställda”. Samtidigt framhäver hon skillnaden mellan de nordiska och de franska konstnärerna, som ”har sina klassiska traditioner”.³⁶¹ Men Westermarck påpekar att medan de flesta representanter av (den franska) naturalismen förhåller sig likgiltig och kylig till sina motiv, finns det även de som likt ”de gamla holländarna” har en mer sympatisk hållning och som uppvisar ”känslans djup och ädelhet”.³⁶² Bland sådana konstnärer som hon berömmar finns naturalisterna Jules Bastien-Lepage, Pascal Dagnan-Bouveret (1852–1929) samt Jules Bretons och Léon Lhermittes (1844–1925) folkskildringar.³⁶³

³⁵⁹ Björkman 1985, 7–9.

³⁶⁰ Kirkholt 2010, 89.

³⁶¹ H-a, ”Öfversigt”, FT 1884/II, 152.

³⁶² H-a, ”Öfversigt”, FT 1884/II, 156–157.

³⁶³ H-a, ”Öfversigt”, FT 1884/II, 157–159.

Det är intressant att notera att just Bastien-Lepages verk anses av konsthistorikerna Charles Rosen och Henri Zerner vara för sentimentala för att han ska kunna betecknas som (avantgardistisk) realist.³⁶⁴ Konstkritikern Jules-Antoine Castagnary definierade ju avsaknaden av sentimentalitet och det pittoreska som ett utmärkande drag för naturalismen.³⁶⁵ Men uppfattningen av vad som anses vara sentimentalt varierar med tiden. Det är möjligt att Rosen och Zerner skulle tycka att Erik Werenskiolds *En bondebegravelse* är sentimental, fastän Westermarck uttryckligen inte ansåg den vara det. Westermarck poängterar också att sympatin i George Eliots romaner aldrig är lika med ”sentimentalitet”, medan Rosen och Zerner menar att Jean-François Millets *Angelus* (1857) är sentimental, just för att målningen visar *medkänsla* för parets fromhet (fig. 9).³⁶⁶ Intressant nog hyllar också Anders Aubert, i en artikel om den franska samtidskonsten år 1884, särskilt Jean-François Millet, Jules Breton och Jules Bastien-Lepage, för att de lyckas kombinera naturalism med idealisering, det verklighetstrogha med andlighet, och fylla sin konst med liv. Krikholt skriver att Aubert beundrade särskilt målningen *Angelus* och ansåg Millet vara en föregångare till Bretons och Bastien-Lepages folklivsskildringar.³⁶⁷

Rosen och Zerner anser realismen vara en avantgardistisk riktning. Utgående från främst Courbets, Flauberts och Zolas teoretiska skrifter och verk, definierar de realismen som en radikal, materialistisk, amoralisk riktning som aldrig idealiserar sitt objekt i minsta grad.³⁶⁸ De uppfattar en brutal materialistisk realism vara den realistiska riktningens största triumf: ”The great achievement of the Realist school in painting, however, was the acceptance of trivial, banal material and the refusal to ennoble it, idealize it, or even make it picturesque.”³⁶⁹ Dessutom anser de l’art pour l’art -estetiken vara grundläggande för realismen.³⁷⁰ Deras definition av realismen motsvarar med andra ord allt det som Helena

³⁶⁴ Rosen & Zerner 1984, 168–169.

³⁶⁵ Weisberg 1992, 13.

³⁶⁶ Westermarck 1894, 162; Rosen & Zerner 1984, 168.

³⁶⁷ Krikholt 2010, 173–174. För receptionen av Bastien-Lepage i Finland se Sarajas-Korte 1988.

³⁶⁸ Se Rosen & Zerner 1984, 169–170, 142–143.

³⁶⁹ Rosen & Zerner 1984, 147–148.

³⁷⁰ Rosen & Zerner 1984, 150.

Westermarck kritiserar i sina artiklar. Den realism eller naturalism som Westermarck och Aubert förespråkade är inte tillräckligt avantgardistisk och radikal för att inkluderas i Rosens och Zerners definition av realismen. Westermarck poängterar faktiskt i sin bok om George Eliot att författarinnan aldrig var någon revolutionär, utan förespråkade utveckling, och att hennes verk alltid innehöll ett konservativt element.³⁷¹

Det var alltså inte bara idealrealister som insisterade på att konsten skulle vara innerlig och moralisk. Tikkanen, Westermarck, Nordensvan och Aubert, som uttryckligen förvarade realismen och naturalismen, menade att även målningar som baserar sig på sant, objektivt studium av naturen ska samtidigt vara gjorda med kärlek och innefatta även det andliga. Konstnärens kärlek till sina modeller ansågs tydligen ta sig uttryck i den djupa känslan och den allvarliga, eller kanske snarare seriösa eller sanna, stämningen i målningen. Enligt konstkritikerna förverkligades detta krav i Edelfelts och Werenskiolds, men också i Millets, Bretons och Bastien-Lepages, målningar. Därmed är skillnaden mellan Estlanders idealrealism och Westermarcks Eliotska ”humanistiska” naturalism sist och slutligen inte avgrundsdjup. Detta demonstreras också av att Westermarck tillägnade sin bok om George Eliot till Estlander.³⁷²

Den praktiska kontexten

Som jag kunnat påvisa i denna avhandling, förekommer sinsemellan liknande begrepp, argument och normer i både C. G. Estlanders, J. J. Tikkanens och Helena Westermarcks recensioner och konstartiklar. Men även om dessa kritiker (på ett teoretiskt plan) ofta ställer liknande krav på konsten, kunde de i praktiken vara av olika åsikt om enskilda verk och närmade sig ofta konsten ur lite olika synvinklar (särskilt eftersom både Tikkanen och Westermarck hade studerat konst under denna period och granskade därför det konstnärliga utförandet i sina recensioner i större grad än Estlander, som bedömde konsten i första hand utgående från teoretiska principer). Ett bra exempel på skillnaden

³⁷¹ Westermarck, 1894, 3, 22.

³⁷² Se Westermarck 1894.

mellan dem är kritiken av Helena Westermarcks egen målning *En viktig fråga* (1883), även kallad *Strykerskor* (fig. 10).

Målningen föreställer två unga flickor som håller på att stryka men har lagt strykjärnet åt sidan för en stund. De står vid strykbrädan intill ett stort fönster, varifrån ett kallt middagsljus lyser in i det mörka rummet, så att det bildas starka ljuskontraster. Det vita ljuset reflekteras i flickornas hy, hår, kläder, i prästkragarna och spetsgardinen som ligger på strykbrädan, i strykjärnet och i stolen invid fönstret, där en stänkvisp, som används för att fukta tyget, lagts att vänta. Bladen och blommorna av en pelargon, som står på fönsterbrädet, lyser gröna och röda av ljuset som genomtränger dem. Den mörkhåriga flickan i vit skjorta lutar sig mot strykbrädan och ser koncentrerat på en prästkrage, vars kronblad hon plockar ett i taget. Den rödhåriga flickan har kavlat upp ärmarna på sin blåa skjorta, som skyddas av ett förkläde. Hon står på andra sidan av strykbrädan med händerna vid midjan och iakttar förnöjt, hur hennes väninna plockar kronbladen för att få svar på den viktiga frågan – älskar han?

Riitta Konttinen visar i sin avhandling att målningen stämplades som radikal och nihilistisk.³⁷³ En anonym skribent i den danska pressen menade att Westermarck ”representerar yttersta venstern inom landets konst”.³⁷⁴ *Scylla och Charybdis* menade att målningen representerar ”den modernaste af alla franska skolor, den som proklamerar att allt är skönt som är naturligt och hvilken vill göra konsten till ett slags färglagd ögonblicksfotografi.” Enligt dem framgår detta i ”ringaktande af hvad som enligt allmänna smaken är skönt och fult” och av den ”djerfva och ovanliga färgbehandlingen”, ett resultat av att man inom konstriktningen (det är oklart om de tänker på naturalismen eller impressionismen) försöker avbilda naturljuset så verklighetstroget som möjligt.³⁷⁵

Också J. J. Tikkanen skrev i samma ton några år senare:

³⁷³ Konttinen 1991, 173.

³⁷⁴ Weckman 2009, 41; Konttinen 1991, 209.

³⁷⁵ *Scylla och Charybdis*, ”Bildande konst”, FT 1883/II, 476.

”Ett lika märkligt och svårförklarligt faktum är att de flesta af våra yngre konstnärinnor äro radikala naturalister, som nästan tyckas anse skönheten vara ett naturens misstag, som därför omsorgsfullt bör undvikas eller rättas. Och de lyckas verkligen ibland. Har Ni under Er vandring på jorden fått tag på fulare menniskoexemplar än fröken *Schjerfbeck*s ’två syskon’ (1881) och fröken *Westermarcks* strykerskor (1883), så skulle konstnärinnorna antagligen blifva Er förbundna för anvisning. Dock man rår ju icke för hur man ser ut... Dessa människor äro i alla fall lefvande och naiva samt fullt inne i sin sysselsättning utan att bry sig om publiken, som ser på. Och för sådana förtjänster kunna många synda varda förlåtna.”³⁷⁶

Tikkanen hade tidigare kritiserat ”den yttersta venstern bland naturalisterne”, som avsiktligt söker det fula och frånstötande och avbildar det med ”barbarisk råhet”.³⁷⁷ Men det bör också påpekas att han ju inte enbart kritiserar målningen utan också berömmar den. Westermarck utdelades faktiskt våren 1884 första premien i Konstföreningens dukatpristävling. Trots att juryn ansåg att målningen representerade en ”långt gången realism”, ansåg de kompositionen och färgsättningen vara lyckad.³⁷⁸

Helena Westermarck hävdar i sina levnadsminnen att hon inte avsett trotsa den konventionella konstsynen:

”Vad som nu menades med talet om modellernas fulhet och om huru en kvinna inte finge måla, det var för mig obegripligt och har alltid förblivit så. För min del hade jag funnit mina modeller intressanta, jag var förtjust i den enas röda hår och de fina färgskiftningarna i hennes hy, och den mörka flickan stod som en önskvärd motsättning till den rödhåriga. Jag hade känt mig lycklig, då jag full av ungdomlig iver med breda penseltag försökte återge vad jag såg i naturen, och jag hade inte haft någon tanke på att

³⁷⁶ J., ”Figurmåleriet på konstexpositionen III”, HD 23.09.1885.

³⁷⁷ J., ”Afsiktligheten i den moderna konsten”, HD 03.08.1884.

³⁷⁸ Weckman 2009, 43. År 1889 fick *En viktig fråga* också vara med på världsutställningen i Paris där den belönades med ett hedersomnämmande (Weckman 2009, 44).

måla såsom jag gjorde det för att därmed trotsa publikens smak eller dess uppfattning om skönt och fult.”³⁷⁹

Citatet är förstås skrivet långt efter att tavlan målades, vilket säkert har påverkat hur hon beskriver händelsen, men också hennes samtida brev tyder på att den hårda kritiken verkligen kom som en överraskning för henne.³⁸⁰ Riitta Konttinen menar att även om Westermarck uppenbarligen inte ville bli stämplad som naturalist, kunde målningen *En viktig fråga* enligt dagens kriterier klassificeras som naturalistisk på grund av att hon framställt ljus med färger och målat med tjocka, synliga penseldrag. Konttinen kopplar ihop målningens motiv i första hand med strykerskemotivet i den franska litteraturen – Zolas *L'Assommoir* – och bildkonsten, främst Honoré Daumier (1808–1879) och Edgar Degas (1834–1917). Även om Westermarck antagligen inte hade avsett målningen som ett politiskt ställningstagande, påpekar Konttinen att den allmänna synen på strykerskor, åtminstone i Frankrike, som morallöst pack kan ha påverkat mottagandet av Westermarcks målning.³⁸¹ Konttinen framhäver arbetarmotivet i *En viktig fråga*, vilket understryks av att hon valt att i första hand använda namnet *Strykerskor*. Detta överensstämmer med att Konttinen presenterar de kvinnliga konstnärerna som fanbärare av en politiskt och konstnärligt radikal fransk naturalism, som var i opposition mot det finska konstetablissemangets och publikens konstsyn och värden.³⁸²

En viktig fråga kunde också tolkas annorlunda. Målningens motiv är ju egentligen inte själva *strykandet*, och den föreställer inte heller parisiska strykerskor på ett allmänt tvätteri utan finska pigor i ett privathem, vilket understryks av att det hänger en bild av Kristus på väggen. Ett av målningens motiv är visserligen arbete. Strykjärnet på strykbrädan och stänkvispen på stolen i förgrunden påminner metonymt om arbetet som avbrutits. Men i fokus står trots allt de två flickorna som plockar kronbladen för att få

³⁷⁹ Westermarck 1941, 150–151.

³⁸⁰ Konttinen och Weckman visar att det framkommer i Westermarcks brev att hon blev illa berörd av den hätska kritiken mot målningen, framför allt då också hennes egen familj försökte uppmana henne att lägga sina ”pigsympatier” åt sidan och börja måla ”det som är skönt och ädelt” (Konttinen 1991, 174; Weckman 2009, 45–46).

³⁸¹ Konttinen 1991, 174–175.

³⁸² Konttinen 1991, se särskilt 69, 202, 222–226.

svar den viktiga frågan: älskar han eller ej? Den rödhåriga följer roat men intensivt med händelsen från sidan, medan den brunhåriga plockar bladen med en koncentrerad min och stark närvaro, vilket ger ett intryck av att hon på allvar vill veta om hennes käraste älskar henne. Hennes allvarliga fördjupning i sysslan lockar också åskådaren att stanna upp och leva sig in i situationen. Även om Westermarck i sina *Lefnadesminnen* framhäver, att hon främst var intresserad av att avbilda färgerna, kan målningen knappast betecknas enbart som en objektiv, materialistisk avbildning av "l'aspect des choses", av ett trivialt ämne. *En viktig fråga* är framförallt en medryckande målning av två pigors själsliv – deras känslor, drömmar och förhoppningar.

Jag håller med om att *En viktig fråga* kan betecknas som naturalistisk med tanke på avbildandet av ljus i färger och starka kontraster, målningens stora format samt framför allt det att konstnären, genom att avbilda modellerna på nära håll i naturliga poser, så att den enas rygg är delvis vänd mot åskådaren, försökt skapa en känsla av att åskådaren bevittnar ett verkligt ögonblick i det alldagliga livet. Men jag skulle snarare förknippa målningen med Westermarcks beskrivning av George Eliots "realism" än Zolas materialistiska naturalism. Westermarck kritiserade ju Zolas berättelse om tvätterskan Gervaise i *L'Assommoir* enkom för att han enbart skildrar henne i och genom sitt arbete, så att det enda som präglar henne är arbetet och inte alls det "som dock äro lifvets stora frågor": "människans hat eller kärlek, glädje eller sorg". Enligt Westermarck är det dessa "livets stora frågor" som gör en människa (allmän)mänsklig och som därför kan väcka andra människors intresse.³⁸³

En viktig fråga är inte en skildring av "fullkomligt armod" och är knappast heller avsedd att fästa uppmärksamhet vid fattigdomens misär eller samhällets missförhållanden. Istället föreställer målningen två välmående unga kvinnor som håller paus i sitt arbete och begrundar kärleken. Det är en kärleksfull bild av ungdomen, som kunde sägas visa *glädjen* och *skönheten* i det alldagliga, vilket ju Westermarck efterlyste i sin artikel. Att hon, istället för att avbilda själva arbetet, valt att skildra flickorna under deras lediga stund då de är fördjupade i tankar om kärlek, framhäver deras allmänmänsklighet, precis

³⁸³ H-a, "Den realistiska riktningen i den franska romanen", *Finsk Tidskrift* 1884/II, 113.

som Westermarck hävdar i artikeln. Strykerskorna är avbildade som kännande, tänkande, drömmande varelser precis som du och jag, och det gör att åskådaren kan identifiera sig med dem och därmed känna sympati för dem. *En viktig fråga* kan alltså beskrivas i liknande termer som Westermarcks skildring av George Eliots realism, den holländska konsten och hennes kritik av den franska naturalismen.

I överensstämmelse med George Eliots naturalism och hennes syn på den gamla holländska konsten har Westermarck tydligen inte heller förskönat strykerskorna. George Eliot ansåg faktiskt detta vara en förutsättning för konstens moraliska inflytande.³⁸⁴ Men det är inte heller klart att Westermarck medvetet sökte det fula. Som Tikkanen konstaterade, rår man ju inte för hur man ser ut. Dessutom hävdade Westermarck själv i recensionen av Edouard Manet, att det ”ädla” i en målning inte hänger på modellens skönhet eller fulhet. I ”Den realistiska riktningen i den franska romanen” argumenterar hon, med hjälp av George Eliot, för uppfattningen att ifall en konstnär avbildar sitt motiv med kärlek, kan han upptäcka det sköna, till och med i sådant som allmänt anses vara vulgärt, lågt och alldagligt. Dessutom sitter skönheten i hög grad i åskådarens ögon. Dagens åskådare har svårt att förstå varför strykerskorna ansågs vara fula. Man måste beakta att Westermarck hade studerat måleri i Frankrike under ledning av bland andra Jules Bastien-Lepage.³⁸⁵ Genom sina konststudier och otaliga besök på konstutställningar i Paris hade Westermarck fått ett annat perspektiv på samtidskonsten än de som i Finland främst var bekanta med det finska eller nordiska konstlivet. Därmed är det möjligt att Westermarck verkligen inte hade för avsikt att måla en ful, brutal naturalistisk målning, och att hon själv inte såg sin målning eller sina modeller som sådana, även om hennes samtida kunde göra det. Westermarcks syn på vad som var fult eller vackert, radikalt eller moderat kunde i *praktiken* ha skilt sig från Estlanders och Tikkanens uppfattning, fastän de i *teorin* skulle ha ställt samma krav på konsten.

³⁸⁴ Se Eliot 1992, 263–264.

³⁸⁵ Åren 1879–1881 målade hon på madame Trélats ateljé där hon hade Jules Bastien-Lepage, Léon Bonnat och Jean-Léon Gérôme som sina lärare. År 1881 övergick hon till Atelier Colarossi där Gustave Courtois och Raphaël Collin undervisade. Westermarck återvände sommaren 1881 till Finland och målade *En viktig fråga* våren 1883. Följande år tillbringade hon igen i Paris på Atelier Colarossi (Westermarck 1941, 101–103, 130, 148, 153–154).

Försvar av sympatisk naturalistisk avbildning av alldagligt liv

I det sista kapitlet av Westermarcks artikel finner man egentligen svar på anklagelserna om naturalistens ”ringaktande af hvad som enligt allmänna smaken är skönt och fult”, realistens eller naturalistens val att avbilda det som ansågs vara lågt och vulgärt. Jag citerar igen stycket där Westermarck ger ett tydligt svar på denna kritik genom att citera George Eliot med Brunetièrs formulering:

”Också på frågan hvarför realisten, då det ju står honom fritt att välja, vanligtvis återger det hvardagliga, det som anses ointressant och fult eller till och med stygt, ger George Eliot svar: ’Med hänryckande sympati tilltala mig dessa trogna afbildningar af ett enformigt enkelt lif, sådant som de flesta medmänniskor föra, än ett lif af lysande prakt eller fullkomligt armod, af tragiskt lidande eller verldsskakande bedrifter.’”³⁸⁶

Om man, mot bakgrunden av den kritik som Westermarck hade nyligen för sin målning *En viktig fråga*, begrundar vad hon kan ha velat förmedla med det sista kapitlet av sin artikel, verkar det som en sannolik tolkning att hon försöker försvara naturalismen i sin konst genom att referera Ferdinand Brunetièrs artikel där han citerar George Eliots försvar av sina realistiska skildringar. Brunetièrs artikel erbjöd ett färdigt försvar av naturalismen, skrivet av utomstående auktoriteter, mot sådan kritik som även riktats mot Westermarcks egen målning *En viktig fråga* under precis den tidpunkt som hon arbetade med artikeln.

I Quentin Skinners termer kunde således orsaken till Westermarcks *syfte med artikeln* (*intention to do*) – hennes beslut att skriva artikeln, motivet bakom handlingen – vara dels att hon ville göra Estlander en tjänst, dels att hon också själv var intresserad av Brunetièrs texter.³⁸⁷ Hon höll troligtvis i det stora hela med honom, eftersom hon annars

³⁸⁶ H-a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, FT 1884/II, 188.

³⁸⁷ Westermarck beskriver Brunetièrs artiklar som ”förträffliga” i sin artikel (H-a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, FT 1884/II, 101.) Estlander skriver också i ett

knappast hade tagit emot uppdraget. Jag tror också att Westermarck genuint beundrade George Eliots naturalism, annars skulle hon väl inte ha skrivit en hel bok om författarinnans liv och verk. Jag ser också det faktum, att det är möjligt att beskriva Westermarcks egen målning *En viktig fråga* med samma begrepp som George Eliots romaner och den holländska 1600-talskonsten, som ett tecken på att hennes egen konstsyn kunde i stora drag ha varit likartad med George Eliots naturalism.

Quentin Skinner poängterar dock att skribentens *syfte att skriva* inte är samma sak som skribentens *syfte i skrivandet* av texten (*intention in doing*), alltså det som skribenten ville förmedla (*communicate*) med sin text till en tilltänkt publik, vilket manifesteras i *hur* skribenten valt att strukturera och formulera texten.³⁸⁸ Jag anser att Westermarcks val att strukturera sin artikel så att hon först behandlar den franska ”naturalismen” i kritiska ordalag, för att sedan i det sista kapitlet lyfta fram George Eliots romankonst och 1600-talets holländska måleri som en föredömlig form av ”realism”, tyder på att hon ville framhäva, att det fanns olika riktningar inom naturalismen/realismen och att hon ville ta ställning till dessa. Enligt min mening kunde artikeln därför tolkas som ett *avståndstagande från* Flauberts och Zolas materialistiska naturalism och ett *försvar av* George Eliots humanistiska naturalism, som jag tror att Westermarck kunde identifiera sig med.

Jag hävdar alltså att utsagorna i den sista delen av ”Den realistiska riktningen i den franska romanen” delvis kunde tolkas som Westermarcks svar på kritiken av *En viktig fråga*, som enligt min mening kunde tolkas som Westermarcks egen version, eller snarare vision, av George Eliots och den holländska realismens *trogna*, men *sympatiska*, avbildningar ”av ett enformigt enkelt lif, sådant som de flesta medmänniskor föra”. I så fall kunde ”Den realistiska riktningen i den franska romanen” tolkas som Westermarcks

brev att det gläder honom att Brunetière intresserar henne (Estlander till Westermarck. 21.3.1883. SLSA.)

³⁸⁸ Skinner 2002, 96–102; Jfr Lukkarinen 1989, 13–18.

försök att positionera sig i konstdebatten, istället för ett helt neutralt referat av Brunetières artiklar.³⁸⁹

Quentin Skinner visar i sin forskning hur personer i historien har lyckats, eller åtminstone försökt, legitimera nya idéer eller praxis som stött på motstånd, genom att beskriva det som man vill legitimera med sådana begrepp som ens kritiker uppfattar som positiva, och genom att lägga fram sin sak med argument som bygger på allmänna uppfattningar och principer. Det handlar om att övertala och övertyga sin publik: att få även dem som förhåller sig kritiska att lyssna på en, ta en på allvar, förstå och tro på det man säger. För att lyckas övertala andra i en debatt, måste man inlemma de element som stöter på motstånd i konventionella tankegångar och vokabulär, genom att något manipulera de existerande positiva normativa termernas sedvanliga betydelse, referens eller konnotation, så att man kan tillämpa dem på det som man vill legitimera. Eller som Skinner har uttryckt det: varje revolutionär tvingas rida baklänges till striden.³⁹⁰

Om Helena Westermarcks *syfte i skrivandet* av sin artikel var att ta avstånd från den ofta negativt uppfattade radikala franska naturalismen, som hon anklagats för att företräda, och försvara en annan form av naturalism, som hon själv ansåg sig representera och försöka göra den mer accepterad, hade det alltså varit en bra strategi att använda sådana begrepp och argument som motsvarade etablerade normer, exempelvis att konsten ska vara ”moralisk”. Genom att beskriva George Eliots naturalism som moralisk, sympatisk, ärlig, kärleksfull och ädel *realism* – normativa positiva begrepp och uppfattningar som var centrala även i den religiöst präglade idealrealismen, som präglade diskursen om konsten i *Finsk Tidskrift* och *Helsingfors Dagblad* – kan Westermarck ha försökt legitimera denna form av naturalism genom att inkludera den i definitionen av en måttlig *realism*, som var allmänt accepterad.

³⁸⁹ Denna tolkning är möjlig i och med att jag hävdar att Westermarcks artikel kan anses i hög grad representera hennes egna åsikter fastän den bygger på Brunetières texter i *Le roman naturaliste*, jfr s. 25.

³⁹⁰ Tully 1988, 13–15; Skinner 2002, 148–157.

Därmed kommer jag till frågan om varför Westermarck valt att använda termen realism istället för naturalism i artikelns rubrik och oftast också i själva artikeln, särskilt ifråga om George Eliots verk, fastän Brunetières bok heter *Le roman naturaliste* och han betecknar Flaubert, Zola och Eliot som naturalister.³⁹¹ Riitta Konttinen föreslår att orsaken till att Westermarck brukade termen *realism*, fastän hon i artikeln helt tydligt behandlar naturalismen, kunde vara Estlanders inflytande på den unga Westermarck. Konttinen påpekar att Estlander, i egenskap av redaktör, tog avstånd från (en del av) de åsikter som framfördes i artikeln, och att det kunde vara orsaken till den motsägelsefulla begreppsanvändningen.³⁹² Med tanke på att Estlander skrev i sitt brev till Westermarck om den ”realistiska romanen”, kan valet att använda termen realism i rubriken också helt enkelt ses som redaktörens förslag eller beslut. Termen *realism* var dessutom ännu under första hälften av 1880-talet mer etablerad i Norden än termen *naturalism*.

Westermarck ger faktiskt själv ett svar på frågan i inledningen till artikeln. Hon skriver att Flaubert, Zola, Daudet och Eliot kunde alla betecknas som representanter för realismen, men att hon kommer att antyda att en del av dessa snarare kunde betecknas som naturalister ”i betraktande af den ringare grad af idealitet, de gett sina skildringar ur verkligheten”.³⁹³ Lite senare i texten skriver hon att naturalisten stannar ”vid det inre andliga lifvets gräns”, ”medan realisten är väl hemmastadd der”.³⁹⁴ Genom att i artikeln applicera termen *naturalism* enbart på de franska skribenternas verk, sätter hon dem i en egen kategori inom realismen, en mer radikal och materialistisk riktning, som går under termen *naturalism*, medan den engelska realismen/naturalismen kan inkluderas i *den sanna realismen*, den som även inbegriper den andliga delen av verkligheten. Westermarck framställer alltså i artikeln ingalunda den engelska naturalismen som en motpol till idealrealismen, tvärtom minskar hon avståndet mellan dem genom att beteckna den engelska naturalismen som ”realism”.

³⁹¹ Brunetière använder faktiskt själv termen ”realism” i bokens första artikel ”Le roman réaliste en 1875” fastän han i artikeln behandlar Flauberts och Zolas verk. Men på 1880-talet hade han övergått till att använda termen ”naturalism”(Brunetière 1883).

³⁹² Konttinen 1991, 91–92; Red. [Estlander] i Westermarck 1884, 108.

³⁹³ H–a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, FT 1884/II, 103.

³⁹⁴ H–a, ”Den realistiska riktningen i den franska romanen”, FT 1884/II, 109.

Bruket av termen *realism* ter sig som logiskt också ifall Westermarck med artikeln försökte obemärkt införa nya synsätt på konsten och litteraturen. Hade artikeln hetat ”Den *naturalistiska* riktningen i den franska romanen”, skulle risken ha varit stor att hon slutgiltigt blivit stämplad som en radikal naturalist. En del skulle kanske inte ha brytt sig om att läsa artikeln överhuvudtaget, andra skulle kanske ha läst artikeln som om den var ärkefiendens manifest. Med tanke på den allmänna attityden mot naturalismen i den finska pressen och den mycket negativa kritik Westermarck hade fått för *En viktig fråga*, som i fördömande ordalag kallats naturalistisk, är det väl ganska naturligt att hon i rubriken och texten undvek termen *naturalism* – förutom då hon kritiserade riktningen.

Det att Westermarck definierar George Eliots naturalism som *realism* kunde alltså tolkas som ett försök att obemärkt infiltrera denna riktning av naturalism i definitionen av den normativa *realismen*. Men, enligt Quentin Skinner, innebär detta inte automatiskt att texten vore enbart tomma ord, att skribenten inte skulle ha menat eller trott på det hon skrev.³⁹⁵ Westermarck kan mycket väl vid den tidpunkten verkligen ha ansett att den engelska naturalismen snarare är en slags realism än naturalism, åtminstone i jämförelse med Flauberts och Zolas verk. Westermarck kan också ha förhållit sig skeptisk till den *ideologi* som naturalismen ofta förknippades med, alltså materialismen, nihilismen och en pessimistisk livssyn, men ändå velat försvara naturalisternas val av ämne och deras konstnärliga utförande, och därför valt att använda termen *realism*, som inte hade en lika stark negativ laddning.

Min tolkning av Westermarcks artikel ”Den realistiska riktningen i den franska romanen” är att den inte är skriven i stark opposition mot den konventionella konstsynen, idealrealismen, utan att Westermarck enbart försöker, i Skinner ordalag, *tänja på existerande uppfattningar*: exempelvis synen på vem som får avbildas i konsten, var gränsen går för vad som anses vara stygt, fult eller lågt, samt vad som kan anses vara ett kriterium för att konsten ska kunna kallas moralisk.

³⁹⁵ Skinner 2002, 155.

Jag anser att man inte ska bortse från möjligheten, att Westermarck verkligen kan ha delat samma principiella uppfattningar om konsten som Estlander – kravet på att konsten ska vara själfull, kärleksfull och moralisk – fastän de i praktiken kunde bedöma konstverk något olika. Även Riitta Konttinen visar i sin avhandling att Westermarck faktiskt beundrade Estlander, åtminstone genom hela 1880-talet.³⁹⁶ Det faktum att artikeln ”Den realistiska riktningen i den franska romanen” var Estlanders idé, att han bad Westermarck skriva konstrecensioner till *Finsk Tidskrift* under pseudonymen *Scylla och Charybdis* och att Westermarck dedikerade sin bok om George Eliot till just Estlander är, enligt min mening, tecken på att deras åsikter om konsten i grunden inte var helt motsatta. Den i den tidigare forskningen dominerande uppfattningen om att Westermarcks konstsyn var motsatt Estlanders kan också i stor grad bero på att de positionerats i konstdebatten utgående från polariserade, ensidiga och värderande uppfattningar om idealismen och naturalismen, som varit förhärskande i historieskrivningen under de sista decennierna av 1900-talet.

³⁹⁶ Konttinen 1991, 227.

V. Avslutande kapitel

Naturalistiska verk kritiserades i konstartiklar i *Finsk Tidskrift* och *Helsingfors Dagblad* för att vara låga, råa, stygga och fula. Den naturalistiska konsten framställdes ofta enbart som ett mekaniskt kopierande av naturen. I denna uppsats har jag analyserat C. G. Estlanders, J. J. Tikkanens och Helena Westermarcks utsagor om konsten åren 1879–1886 i kontexten av konstdebatten i *Finsk Tidskrift* och *Helsingfors Dagblad* samt samtida ideologiska strömningar, och försökt utreda vad som var så problematiskt med den naturalistiska konsten.

För att förstå kritiken av naturalismen måste man känna till den konstsyn som var förhärskande, då den naturalistiska konsten gjorde entré i Finland alldeles i slutet av 1870-talet och i ännu högre grad i början av 1880-talet. Litteraturvetaren Christer Westling menar att den dominerande estetiska doktrinen i Norden från 1830- till 1870-talet var idealrealismen, som baserade sig främst på Georg Wilhelm Friedrich Hegels och Friedrich Theodor Vischers estetik. Egentligen behandlar Westling i sin avhandling *Idealismens estetik* litteraturhistorien men jag anser att hans idéhistoriska rekonstruktion av den idealrealistiska estetikens även kan tillämpas i analys av konstkritik, eftersom det inte gjordes en så skarp åtskillnad mellan litteraturen och bildkonsten under 1800-talet. Exempelvis C. G. Estlander, som var professor i estetik och nyare litteratur, ett läroämne som också inbegrep bildkonsten, skrev recensioner av och böcker om både bildkonst och litteratur. Estlander tillhör den generation som studerade under mitten av 1800-talet och anammade den idealrealistiska åskådningen. Westling påpekar att idealrealisterna ansåg J. L. Runebergs diktning vara föredömlig i sin idealistiskt präglade *realism*. Därmed var motsättningen mellan idealismen och realismen inte riktigt så svartvit som en stor del av historieskrivningen låtit förstå.

Enligt idealrealismens teorier skulle konstnären utgå från naturen, men han skulle förtydliga naturens underliggande eviga ordning, *förklara* dess sanning, framhäva dess essentiella karaktär. Det räckte inte med att kopiera naturen precis som den var. För att ett

konstverk skulle vara verklig konst, måste konstnären använda sin skapande förmåga för att i sin själ omtolka det han sett i naturen och därmed överföra sina sinnesintryck i en förädlad, förklarad form på duken. Först då skulle naturens *sanning* och *skönhet*, som var skymda av tillfälligheter, komma fram i konstverket.

I kontexten av den idealrealistiska konstsynen ter sig kritiken av naturalismen förståelig. J. J. Tikkanens definition av naturalismen som konstnärens efterbildning av naturen i ett visst ögonblick, från en viss synpunkt, i en viss belysning, alltså empiriskt studium av naturen, stred mot idealrealismens uppfattning om att konstnären måste lyfta fram det väsentliga ”innehållet” och inte bara efterbilda tingens yta. Problemet i den naturalistiska konsten var att idéinnehållet fick en underordnad ställning i förhållande till det konstnärliga utförandet, då färger, ljus och (oväsentliga) detaljer framhävdes och kompositionen var fragmenterad. Dessutom uppfattades verkets ”innehåll” av Estlander och andra idealrealister som själsligt eller andligt. Estlander konstaterar exempelvis i en konstrecension, att konstnären måste ”i sin ande omsätta det iakttagna och återgifva det genomandat af hans själslif”.³⁹⁷ För Estlander var konsten alltså framför allt en andlig eller själslig verksamhet.

Det intressanta är att det inte bara var Estlander som krävde att konsten skulle inbegripa det andliga. Även J. J. Tikkanen och Helena Westermarck, som i regel försvarade den naturalistiska konsten, påpekade att konstnären måste ha ett *kärleksfullt* intresse för det framställda för att kunna avbilda det på ett *ädelt* sätt, det vill säga så att det andliga, sköna och positiva i motivet skulle framträda. Tikkanen och Westermarck kritiserade både naturalistisk salongskonst och radikala naturalistiska och impressionistiska verk för ytlighet. Såväl Estlander som Tikkanen och Westermarck ansåg att målningskonsten ska vara mer än optik, att konsten ska förmedla också känslor. Åskådaren måste beröras i sin själ av modellen, och det kräver att konstnären har satt sin själ i målningsprocessen, så att han lyckas förmedla modellens själsliv och därmed hans eller hennes mänsklighet.

³⁹⁷ Scylla och Charybdis [Estlander], ”Öfversigt”, FT 1883/I, 70.

Förvisso närmade sig Estlander, Tikkanen och Westermarck konsten i många avseenden ur olika synvinklar, vilket är naturligt med tanke på att Estlander var av en annan generation än Tikkanen och Westermarck och företrädde därmed den spekulativa estetiken, medan Tikkanen och Westermarck i sina recensioner analyserade i högre grad det konstnärliga utförandet, kanske också för att de båda själva studerat konst. I ljuset av min studie verkar det som om Estlander, Tikkanen och Westermarck i många frågor kan ha varit av samma åsikt på ett *teoretiskt plan*, i och med att de i hög grad ställde samma krav på konsten. Men *i praktiken* kunde de bedöma enskilda konstverk något olika.

Olikheterna mellan skribenterna framgår särskilt i deras utsagor om Helena Westermarcks egen målning *En viktig fråga* (1883). *Scylla & Charybdis*, ett pseudonym som redaktörerna för *Finsk Tidskrift* (i praktiken oftast C. G. Estlander och Jac. Ahrenberg) använde i sina konstrecensioner, menade att målningens färg- och ljusbehandling var djärv och att Westermarck ringaktat den allmänna uppfattningen om vad som är ”skönt och fult”.³⁹⁸ J. J. Tikkanen däremot ansåg målningen representera en radikal naturalism som skyr skönheten, vilket tydligen berodde på att han ansåg modellerna vara fula. Men samtidigt berömde han målningen för att figurerna var ”levande och naiva”, vilket var hans främsta krav på konsten.³⁹⁹

Westermarck hävdar i sina *Levnadsminnen* att hon aldrig begrep varför modellerna ansågs vara fula och att hon inte hade avsett att ”trotsa publikens smak eller dess uppfattning om skönt eller fult”.⁴⁰⁰ Westermarcks uppfattning om vad som är rå, ful, radikal naturalism verkar alltså ha skilt sig något från Estlanders och Tikkanens uppfattning. Tikkanen verkar i alla fall ha uppskattat målningens tekniska utförande, vilket inte är förvånansvärt i och med att han förespråkade den naturalistiska stilen, det konstnärliga utförandet. Det han inte accepterade var att man utgående från en ensidig, polemisk teori medvetet avbildade enbart det fula och råa – det ansåg han vara ”effektsökeri”. Han ansåg att konstnären ska söka det som han anser vara sant, intressant, heligt, skönt eller gott i naturen. Tydligen ansåg han att Westermarcks strykerskor var så

³⁹⁸ *Scylla och Charybdis*, ”Bildande konst”, FT 1883/II, 476.

³⁹⁹ J., ”Figurmåleriet på konstexpositionen III”, HD 23.9.1885.

⁴⁰⁰ Westermarck 1941, 150–151.

pass fula att målningen kunde uppfattas som ”effektsökeri”.⁴⁰¹ Däremot ansåg han att Francesco Paolo Michetti och Albert Edelfelt i sina naturalistiska målningar förverkligade idealet om en naturalistisk konst som avbildade betydelsefulla ämnen.

Det är intressant att också Westermarck framför i flera artiklar uppfattningen om att konsten ska vara ädel. Hon hävdar att om konstnären avbildar ett ämne med kärlek och sympati, även om ämnet allmänt skulle anses vara lågt, vulgärt och fult, kan målningen i konstnärens händer bli ädel och skön, såsom exempelvis i den engelska realistiska/naturalistiska romanen, den holländska 1600-talskonsten och i Jules Bretons, Jules Bastien-Lepages och norrmannen Erik Werenskiolds folkskildringar. Westermarck och Tikkanen ställde alltså samma krav på konsten, det vill säga att konsten ska vara upplyftande, men i praktiken hade de olika uppfattningar om var gränsen går för rå, ful, brutal naturalism.

Westermarcks och Tikkanens utsagor om konsten skiljer sig också i ett annat avseende. Westermarck framförde i sina konstartiklar och recensioner ofta tanken att konsten ska vara moraliskt högtstående. I artikeln ”Den realistiska riktningen i den franska romanen” tar Westermarck avstånd från en känslokall materialistisk naturalism, som förknippades med den franska konsten. Westermarck gör gällande att de engelska naturalisterna har slagit in på en helt annan riktning än fransmännen, nämligen en sympatisk och kärleksfull ”realism”, vilket i artikeln anges bero på den protestantiska tron och dess ”moraliska djup”. Skillnaden mellan konstriktningarna framhävs av att hon betecknar Flaubert och Zola som *naturalister*, medan hon reserverar termen *realism* för mer sympatiska naturalistiska skildringar som innefattar också den andliga delen av verkligheten, såsom George Eliots romaner och den holländska 1600-talskonsten.

Naturalismens ”objektiva” naturstudium utgjorde också ett etiskt dilemma: då konstnärens främsta syfte var att fånga sina egna sinnesintryck på duken, fanns det en risk att målningens motiv, som ofta var en person, reducerades till konstnärens

⁴⁰¹ J., ”Afsiktligheten i den moderna konsten”, HD 3.8.1884; J., ”Afsiktligheten i den moderna konsten”, HD 4.8.1884.

kvasivetenskapliga eller konstnärliga studieobjekt. Naturalismen förknippades allmänt med en deterministisk människosyn, som förringade människans moraliska ansvar, och en materialistisk världsåskådning, som uteslöt inte enbart Gud, utan hela den andliga delen av människan och världen.

Jag hävdar att artikeln ”Den realistiska riktningen i den franska romanen” kunde tolkas som ett avståndstagande från den radikala franska naturalismen, som Westermarcks målning kritiserats för vid samma tidpunkt som hon skrev sin artikel, och som ett försvar av den slags naturalism som hon själv förespråkade, det vill säga George Eliots naturalism. George Eliots romaner kännetecknas av en etisk ton och ett moraliskt budskap. Eliot var mycket intresserad av filosofi och religion, och hon beundrade Ludvig Feuerbachs humanistiska filosofi, där kristendomens kärleksetik kombineras med en materialistisk människosyn. Helena Westermarck var själv intresserad av George Eliot och skrev senare en bok om författaren. Jag argumenterar för att Westermarcks målning *En viktig fråga* kan ses som Westermarcks egen tolkning av en humanistisk naturalism, i stil med George Eliots romaner och den allmänna uppfattningen om den holländska 1600-talskonsten.

Westermarck och Estlander förenades av deras uppfattning om att konsten skulle vara ”moralisk”, den skulle vara sympatisk och kärleksfull. Tikkanen var helt tydligt inte på samma sätt intresserad av etiska frågor, eftersom han för det mesta kommenterade det konstnärliga utförandet eller konstvetenskapliga diskussioner. Men enligt Estlander och Westermarck skulle konsten också förverkliga det kristliga eller humanistiska kravet på kärleken till nästan. Konsten skulle inte utövas enbart för konstens skull, utan för mänskligheten. Helena Westermarck övergick faktiskt från målandet till skrivandet under 1890-talet och angav i ett brev orsaken vara den att det hon ville säga ”kan icke målas, jag måste vara där hemma, lida och känna med människorna där, framställa dem sådana de äro, älska dem och grubbla öfver lifvets mening”.⁴⁰²

⁴⁰² Weckman 2009, 10.

Citatet visar, enligt min mening, hur filosofiskt och samhällsligt inriktad Westermarck var, och att hon hade, likt George Eliot, ett stort intresse för människligheten och etiken.⁴⁰³ Jag hävdar att Westermarcks humanistiska livsåskådning och syn på konsten i grunden inte var särskilt långt från Estlanders kristliga värdegrund, och att detta kan ha varit en orsak till Westermarcks beundran för Estlander och till att Westermarck dedikerade sin bok om George Eliot (1894) till Estlander. Det var ju faktiskt Estlander som hade introducerat Ferdinand Brunetières artiklar om naturalismen för henne.

Motsatsförhållandet mellan C. G. Estlander och Helena Westermarck ter sig i ljuset av denna studie som överdrivet, liksom likställandet av Estlanders och Tikkanens konstsyn. Konstskribenternas konstsyn och position inom konstfältet var mer mångfacetterade och komplicerade än vad den tidigare konsthistorieskrivningen låtit förstå. Även det sena 1900-talets internationella historieskrivning om realismen och naturalismen har ofta utgått från en bedömande, styv och polariserad indelning av 1800-talets konst i konservativa och avantgardistiska eller politiskt radikala riktningar. Definitionen av naturalismen har varit så snäv att forskare i olika länder har tvingats konstatera, att en stor del av de naturalistiska konstverken inte fyller måttet på naturalism, däribland Jules Bastien-Lepage och Albert Edelfelt. Inte heller Helena Westermarcks och J. J. Tikkanens syn på den naturalistiska konsten stämmer överens med definitionen av riktningen som en politiskt radikal, materialistisk konstriktning som baserar sig på kylig observation av omvärlden. Istället för att exkludera största delen av konstverk målade i naturalistisk stil från den naturalistiska riktningen, kunde det vara dags att omvärdera synen på naturalismen. Det har faktiskt Richard Thompson också gjort i sin färska bok *Art of the Actual*.

Tolkningen av 1880-talets konstdebatt beror till stor del på hur man definierar idealismen, realismen och naturalismen. Det sena 1800-talet, och särskilt 1880-talet, har ofta i historieskrivningen beskrivits som en tid av stora omvälvningar och en motsättning mellan en religiöst präglad idealism och materialistisk realism/naturalism. I den tidigare forskningen har man ofta lyft fram vissa teoretikers eller konstnärers objektiva

⁴⁰³ Westermarck kom ju senare att engagera sig i kvinnosaksfrågan.

verklighetsskildring och texter där de avvisar all metafysik och all slags spiritualitet. Men precis som de flesta filosofer stod någonstans mellan materialism och idealism, även om historieskrivningen oftast bara har lyft fram materialisterna och kallat 1800-talet för materialismens århundrade, var kanske inte alla naturalistkonstnärer hårdkokta materialister. Det var möjligt att förespråka realismen och naturalismen och ändå tala för människans och konstens andlighet, känsla och moral. Det fanns inte nödvändigtvis ett motsatsförhållande mellan dessa.

Käll- och litteraturförteckning

Otryckta källor

Finlands nationalbibliotek (NB), Helsingfors

C. G. Estlanders brev

J. J. Tikkanens brev till C. G. Estlander (SLSA 252.8)

Svenska litteratursällskapet i Finland (SLSA), Helsingfors

C. G. Estlanders utgående korrespondens

Brev till Helena Westermarck (SLSA 181)

Internetkällor

Svenska Akademiens ordbok – SAOB: <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/> (21.08.2012).

Opublicerad litteratur

Helsingfors universitets bibliotek (HU), Helsingfors

Sten Björkman, 1988. *Carl Gustaf Estlanderin taidekäsityksen muutoutuminen*.

Taidehistorian oppiaineen pro gradu -tutkielma.

Marie-Louise Hindsberg, 2003. *Målaren är skald tillika. Helena Westermarcks syn på franska naturalister i Finsk Tidskrift 1882–1894*. Pro gradu-avhandling i nordisk litteratur.

Tryckta källor och litteratur

Anttila, Elina, 2001. *Albert Edelfelt & la nouvelle peinture*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 24. Helsinki: Taidehistorian seura.

Ashton, Rosmary, 1992. "Introduction". *George Eliot. Selected Critical Writings*. Ed. Rosemary Ashton. Oxford: Oxford University Press, vii–xxxi.

Brooks, Peter, 2005. *Realist Vision*. New Haven & London: Yale University Press.

Brunetière, Ferdinand, 1883. *Le roman naturaliste*. Paris: Calmann Lévy.

Copleston, Frederick S. J. 1994 [1965]. *A History of Philosophy, Volume VII. Modern Philosophy: From the Post-Kantian Idealists to Marx, Kierkegaard, and Nietzsche*. New York: Doubleday.

ten Doesschate Chu, Petra, 1974. *French Realism and the Dutch Masters. The influence of Seventeenth-Century Painting on the development of French Painting between 1830 and 1870*. Utrecht: Haentjens Dekker & Gumbert.

Eisenman, Stephen F., 1994. "Realism and naturalism", *Nineteenth Century Art. A Critical History*. Ed. Stephen F. Eisenman. London: Thames and Hudson, 188–237.

Ekman, Mickel 2004. *Kaos – ordning – kaos. Människan i naturen och naturen i människan hos J. L. Runeberg*. Esbo: Schildts förlags Ab.

Eliot, George [Marian Evans], 1997 [1859]. *Adam Bede*. Ware: Wordsworth Editions Limited.

Eliot, George [Marian Evans], 1992 [1856]. "The Natural History of German Life". *George Eliot. Selected Critical Writings*. Ed. Rosemary Ashton. Oxford: Oxford University Press, 260–295.

Estlander, C. G., 1867. *De bildande konsternas historia. Från slutet af adertonde århundradet till våra dagar*. Stockholm: L. J. Hiertas förlag.

Estlander, C. G., 1888. *J. L. Runebergs estetiska åsikter*. Helsingfors: G. W. Edlunds förlag.

C. G. E. [Estlander], 1903. *Den moderna konsten*. Helsingfors: Söderström & C:o förlagsaktiebolag.

Fabritius, Elisabeth, 1999. *Michael Ancher og det Moderne Gennembrud 1880–1890*. Skagen: Helga Anchers Fond & København: Poul Kristensens Forlag.

Feuerbach, Ludwig, 1992 [1854]. "The Essence of Christianity". *George Eliot. Selected Critical Writings*. Transl. Marian Evans. Ed. Rosemary Ashton. Oxford: Oxford University Press, 69–74.

Görts, Maria 1999. *Det sköna i verklighetens värld. Akademisk konstsyn i Sverige under senare delen av 1800-talet*. Bjärnum: Typsnittsarna Prepress AB.

Helkula, Mervi, 2007. "La fortune de la Flaubert en Finland", *Réalisme, naturalisme et réception – Problèmes esthétiques et idéologiques envisagés dans une perspective scandinave, française et comparative*. Ed. Brynja Svane & Morten Nøjgaard. *Studia Romanica Upsaliensia* 72. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 259–269.

Hertel, Hans, 2004. "Nødigt, men dog gerne – da Danmark blev moderne. Det nye samfund, det nye livssyn, det nye kulturliv 1870–1900", *Det stadig moderne gennembrud. Georg Brandes og hans tid, set fra det 21. århundrede*. Red. Hans Hertel. København: Gyldendal, 19–48.

Hirvonen, Maija, 2000. *Salanimet ja nimimerkit*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjaston julkaisuja 16. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjaston julkaisuja.

Kirkholt, Tore, 2010. *Inderlighet og moderne drømmer. Kritikk og resepsjon av malerkunsten i Norge: 1820–1914*. Doktoravhandling ved NTNU, 2010:92. Trondheim: Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.

Koerner, Joseph Leo, 1990. *Caspar David Friedrich and the subject of landscape*. London: Reaction Books Ltd.

Konttinen, Riitta, 1991. *Totuus enemmän kuin kauneus. Naistaiteilija, realismi ja naturalismi 1880-luvulla*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Kortelainen, Anna, 2002. *Albert Edelfeltin fantasmagoria: nainen, ”Japani”, tavaratalo*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 886.

Lacambre, Geneviève, 1982. ”Toward an Emerging Definition of Naturalism in French Nineteenth-Century Painting”, *The European Realist Tradition*. Ed. Gabriel P. Weisberg. Bloomington: Indiana University Press, 229–241.

Lappalainen, Päivi, 2000. *Koti, kansa ja maailman tahraava lika. Näkökulmia 1880- ja 1890-luvun kirjallisuuteen*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 789. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Lebensztejn, Jean-Claude, 1996. *De l’imitation dans les beaux-arts*. Arts & esthétique. Paris: Carré.

Lukkarinen, Ville, 1989. *Classicism and History. Anachronistic Architectural Thinking in Finland at the Turn of the Century. Jac. Ahrenberg and Gustaf Nyström*. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja – Finska Fornminnesföreningens Tidskrift 93. Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys.

Lukkarinen, Ville, 1996. ”The Naturalness of Naturalism Reconsidered”, *Konsthistorisk Tidskrift* LXV:1, 51–59.

Lundström, Marie-Sophie 2008. *Travelling in a Palimpsest. Finnish Nineteenth-Century Painters' Encounters with Spanish Art and Culture*. Suomalaisen tiedeakatemia toimituksia. Humaniora 343. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.

Lübke, Wilhelm, 1872. *De bildande konsternas historia*. Öfversättning Gustaf Upmark. Stockholm: L. J. Hiertas Förlagsexpedition.

Mandelbaum, Maurice, 1971. *History, Man and Reason. A Study in Nineteenth-Century Thought*. Baltimore and London: The John Hopkins Press.

Nochlin, Linda, 1990 [1971]. *Realism. Style and Civilisation*. London: Penguin Books Ltd.

Palin, Tutta 2004. *Oireileva miljömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina*. Helsinki: Kustannus Oy Taide.

Pettersson, Susanna, 2008. *Suomen Taideyhdistyksestä Ateneumiin. Fredrik Cygnaeus, Carl Gustaf Estlander ja taidekokoelman roolit*. Historiallisia tutkimuksia 240. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Dimensio 6. Valtion taidemuseon tieteellinen sarja. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Valtion taidemuseo.

Reitala, Aimo 1974. ”Näkökulmia todellisuuteen. Kolme realismin merkkiteosta Suomen 1800-luvun taiteesta”, *Taide* 4/1974. 10–19.

Ringbom, Sixten, 1986. *Art History in Finland Before 1920*. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica.

Rosen, Charles & Zerner, Henri, 1984. *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth Century Art*. London: Faber & Faber Limited.

Rossi, Riikka, 2009. *Särkyvä arki. Naturalismin juuret suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

Sarajas-Korte, Salme 1966. *Suomen varhaissymbolisimi ja sen lähteet. Tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891–1895*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Sarajas-Korte, Salme, 1988. Jules Bastien-Lepage – ”ylivertainen vaikuttaja”. *Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier* 11. Toim. Leena-Maija Rossi. Helsinki: Taidehistorian seura, 111–121.

Sarajas-Korte, Salme 1989. ”1880-luku – aatteiden vuosikymmen”. *Ars – Suomen taide* 4. Toim. Salme Sarajas-Korte. Helsinki: Otava, 201–211.

Schybergson, M. G., 1916. *Carl Gustaf Estlander. Levnadsteckning*. Helsingfors: Tidnings-och tryckeri-aktiebolagets tryckeri.

Skinner, Quentin, 2002. *Visions of Politics. Volume I: Regarding Method*. Cambridge: Cambridge university Press.

Taine, Hippolyte, 1915 [1865]. *Taiteen filosofia*. Suom. L. Onerva. Suomennoksen tark. J.V. Lehtonen. Helsinki: Otavan kirjapaino.

Thomson, Richard. *Art of the Actual. Naturalism and Style in Early Third Republic France, 1880–1900*. New Haven and London: Yale University Press, 2012.

Tully, James, 1988. ”The pen is a mighty sword: Quentin Skinner’s analysis of politics”. *Meaning & Context. Quentin Skinner and his Critics*. Cambridge: Polity Press, 7–25.

Uppgifter på fordringar till filosofiekandidat-examen inom filosofiska fakultetens historisk-filologiska sektion, inlemnad af vederbörande examinatorer. År 1884. Helsingfors: J. C. Frenckell & son, 1884.

Vainio-Kurtakko, Maria, 2010. *Idyll eller verklighet? Albert Edelfelt och Gunnar Berndtson i det moderna genombrottets ambivalens*. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja – Finska Fornminnesföreningens Tidskrift 117. Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys.

Vakkari, Johanna, 2007. *Focus on Form. J. J. Tikkanen, Giotto and Art Research in the 19th Century*. Transl. Jüri Kokkonen. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja – Finska Fornminnesföreningens Tidskrift 114. Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys.

Varpio, Yrjö, 1990. *History of Finnish literary criticism 1828-1918*. Transl. Douglas Robinson. The history of learning and science in Finland 1828-1918, 15a. Helsinki: Societas scientiarum Fennica.

Viljo, Eeva Maija, 2004. ”Carl Gustaf Estlander och revolutionsmännens konsthistoria”, Rakkaudesta kaupunkiin: Riitta Nikulan juhlakirja. *Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier* 28. Toim. Renja Suominen-Kokkonen. Helsinki: Taidehistorian seura, 180–194.

Weckman, Harriet, 2009. *Med pensel eller penna. Helena Westermarck 1857-1938*. Utställningen ”Helena Westermarck 1857–1938”, Söderlångvik gård, Dragsfjärd 13.6–23.8 2009; Amos Andersons konstmuseum, Helsingfors 4.9–23.11.2009. Helsingfors: Amos Andersons konstmuseums publikationer, nya serien nr. 70.

Weisberg, Gabriel P., 1992. *Beyond Impressionism. The Naturalist Impulse in European Art 1860–1905*. London: Thames and Hudson.

Westling, Christer, 1985. *Idealismens estetik. Nordisk litteraturkritik vid 1800-talets mitt mot bakgrund av den tyska filosofin från Kant till Hegel*. Solna: Sättning Monilar ab.

Westermarck, Helena 1894. *George Eliot och den engelska naturalistiska romanen*.
Helsingfors: Wentzel Hagelstams förlag.

Westermarck, Helena, 1941. *Mina Levnadsminnen*. Helsingfors: Söderström.

Williams, Robert, 2009 [2004]. *Art Theory. An Historical Introduction*. Chichester: John
Wiley & Sons Ltd.

Yeazell, Ruth Bernard, 2008. *Art of the Everyday. Dutch Painting and the Realist Novel*.
Princeton & Oxford: Princeton University Press.

Tidningar

Finsk Tidskrift (FT) 1880–1885

Helsingfors Dagblad (HD) 1879, 1880, 1882, 1885

Nya Pressen (NP) 1884

Förteckning över pseudonymer

J. = Johan Jakob Tikkanen

H-a = Helena Westermarck

Scylla och Charybdis/Scylla & Charybdis = Carl Gustaf Estlander, Jac. Ahrenberg eller
andra som ombetts av redaktionen för Finsk Tidskrift att skriva

Bildbilaga



Figur 1: Jules Bastien-Lepage, *Saison d'Octobre: Récolte des pommes de terre*, 1878, Melbourne: National Gallery of Victoria.



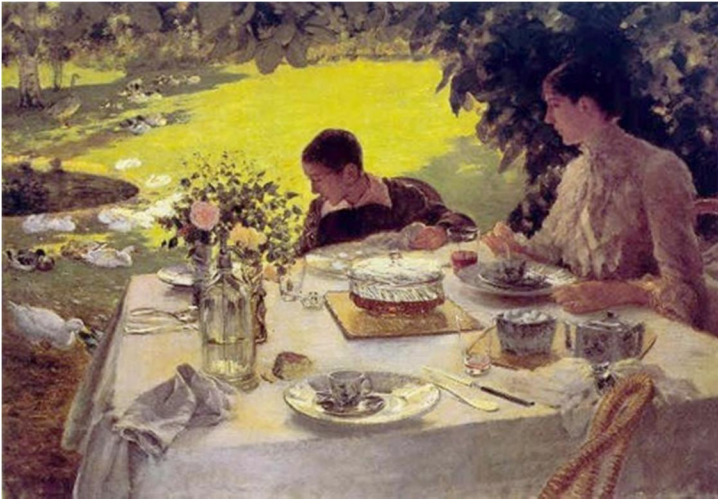
Figur 2: Jules Breton, *Le rappel des glaneuses*, 1859, Paris: Musée d'Orsay.



Figur 3: Hippolyte Flandrin, *La jeune fille à l'oeillet*, 1858, Privatsamling.



Figur 4: Francesco Paolo Michetti, *Ritorno dai campi*, 1875, Privatsamling.



Figur 5: Giuseppe de Nittis, *Colazione in giardino*, 1884, Privatsamling.



Figur 6: Gerrit Dou, *Das Tischgebet der Spinnerin*, ca 1645, München: Alte Pinakothet.



Figur 7: Albert Edelfelt, *Gudstjänst i nyländska skärgården*, 1881, Paris: Musée d'Orsay.



Figur 8: Erik Werenskiöld, *En bondebegravelse*, 1885, Oslo: Nasjonalgalleriet.



Figur 9: Jean-François Millet, *Angelus*, 1857, Paris: Musée d'Orsay.



Figur 10: Helena Westermarck, *En viktig fråga (Strykerskor)*, 1883, Privatsamling.